
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00682776 0







LONGINUS IN ENGLAND

BIS ZUM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS

VON

ALFRED ROSENBERG



BERLIN :: MAYER & MÜLLER :: 1917.
G. M. B. H.



Druck von G. Uschmann, Weimar.

MEINEN ELTERN

Literaturverzeichnis.

Paganus, P.: Dion. Longini De sublimi dicendi genere liber ... latinitate donatus. Venet. 1572.

Petra, Gabriel de: Dionysii Longini rhetoris praestantissimi Liber de grandi sive sublimi genere orationis. Gen. 1612.

Langbaine, Gerard (G. L.): Dionysii Longini rhetoris praestantissimi Liber de grandiloquentia sive sublimi dicendi genere. Oxon. 1636.

Faber, Tan: Dionysii Longini *Περὶ ὕψους*. Salmurii 1663.

Hudson: Dionysii Longini De sublimitate libellus. 1. Aufl. Oxon. 1710, 3. Aufl. 1730.

Pearce, Zach.: D. Longini De sublimitate commentarius, ed. tertia. Amstelaedami 1733.

Morus, Sam. Fr. Nathan: Dionysius Longinus De sublimitate ex recens. Zach. Pearcii. Lipsiae 1769.

Jahn: *Διονυσίου ἢ Λογγίνου Περὶ ὕψους*. 4. Aufl. Hrsg. von Vahlen. Leipzig 1910.

Heineken, Carl Heinrich: Dion. Longin Vom Erhabenen, griechisch und teutsch. Dresden 1737.

Smith, William: Dion. Longinus On the sublime, translated from the Greek. London 1739.

Müller, H. F.: Die Schrift über das Erhabene, deutsch mit Einleitung und Erläuterungen. Heidelberg 1911.

Addison, Joseph: The works, 4 vols. Birmingham 1761.

— The works, ed. by Hurd, new ed. by Bohn, 6 vols. London 1837.

Aitken: The life and works of John Arbuthnot. Oxford 1892.

Akenside, Mark: Poetical works, ed. by G. Gilfillan. Edinb. 1857.

Ayscough, Samuel: A general index to .. the Gentleman's Magazine. London 1789.

Beattie, James: Essays on poetry and music. Edinb. 1778.

Blair, Hugh: A critical dissertation on the poems of Ossian (in: The works of Ossian. London 1765, vol. 2).

— Lectures on rhetoric and belles lettres, 2 vols. London 1783.

Boileau: Œuvres complètes, ed. par Gidel, 4 vol. Paris 1870.

— The works made English .. by several hands, 2 vols. London 1712.

Boswell: Life of Johnson, 3 vols. London 1900.

Brandl, A.: Edward Young On original composition (in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 39, 1903).

Burke, Edmund: Works, 12 vols. London 1899.

The Cambridge history of English literature. Cambridge 1907 ff.

Campbell, George: On rhetoric. London 1776.

Churchill, Charles: The poetical works, 3 vols. Lond. 1764.

Cibber, Colley: An apology for the life .. written by himself. A new edition by Rob. W. Lowe, 2 vols. London 1889.

Collins, John Churton: Studies in poetry and criticism. London 1905.

Drake, Nathan: The gleaner: a series of periodical essays, 4 vols. London 1811.

Dryden, John: The works, illustr. . . by Sir Walter Scott, revised . . by G. Saintsbury, 18 vols. Edinb. 1882—1893.

— Essays selected and edited by W. P. Ker, 2 vols. Oxford 1900.

— Dramatic essays (Everyman's library).

Fielding, Henry: Works. A new edition by J. P. Browne, 11 vols. London.

The Gentleman's Magazine and historical chronicle, by Sylvanus Urban.

Gerard, Alexander: An essay on taste. Edinburgh 1780.

Gibbon, Edw.: The autobiographies, printed verbatim by John Murray. London 1896.

— Life and letters. Index by Gay. London - New-York 1889.

— Miscell. works, ed. by John, Lord Sheffield. London 1837.

Goldsmith, Oliver: Works, ed. by Gibbs, 5 vols. London 1892 ff.

Gray, Thomas: The letters . ., ed. by D. C. Tovey, 3 vols. London 1904 ff.

— The works in prose and verse, 4 vols. London 1884.

Guardian, The: The seventh edition. Dublin 1744.

Harris, James: Works, 2 vols. London 1801.

Hettner, H.: Geschichte d. engl. Lit. 1660—1770. 6. verb. Auflage, Braunschw. 1912.

Hill, Aaron: Works, 4 vols. London 1753 ff.

Hogarth, William: The analysis of beauty . . London (ohne Jahr).

Home, Henry: Elements of criticism, 2 vols. Edinb. 1769.

Hurd, Richard: Letters on chivalry and romance . ., ed. by Morley. London 1911.

— Works in 8 vols. London 1811.

Johnson, Samuel: Works, ed. by Murphy, 2 vols. London 1854.

— Lives of the English poets, 3 vols. Oxford 1905.

— The works of the English poets, 75 vols.

— A dictionary of the English language, 2 vols. Lond. 1755.

Jonson, Ben: Discoveries. A critical edition par Maurice Castelain. Paris.

Kilvert: Memoirs of the life and writings of Hurd. London 1860.

Lowndes, W. Th.: The bibliographer's manual . . . 11 vols. London 1883.

Lynam, Rob.: The British essayists, 30 vols. London 1827.

Mackenzie, Henry: The works, 8 vols. Edinb. 1808.

Nashe, Thomas: The works, ed. by McKerrow, 5 vols. London 1910—15.
Nichols, John: Literary anecdotes of the 18th century. London 1812 ff.
Numeratzky, Willi: M. Draytons Belesenheit und literarische Kritik. Berlin 1915.
Pope, Alexander: Works, ed. by Croker-Elwin-Courthhope, 10 vols. 1871—1889.
— Works .. with commentary of Mr. Warburton, 9 vols. London 1753.
Putschi, Ferdinand: Charles Churchill, sein Leben und seine Werke. Wien und Leipzig 1909.
Reynolds, Joshua: Works, 3 vols. London 1809.
Roscommon: Poems, to which is added an essay on poetry by the Earl of Mulgrave [1713]. 1717.
Saintsbury: A history of criticism and literary taste in Europe, 3 vols. Edinb. and London 1900 ff.
Saudé, Emil: Die Grundlagen der literar. Kritik bei Jos. Addison. Berlin 1906.
Shaftesbury: Characteristics of men, manners etc., ed. by Robertson, 2 vols. London 1900.
Sheffield s. Roscommon.
Smith, D. Nichol: Eighteenth century essays on Shakespeare. Glasgow 1903.
Spectator, The: A new edition by Morley. London 1896.
Spingarn, J. E.: Critical essays of the seventeenth century, 3 vols. Oxford 1908/9.
Sterne, Lawrence: Works, 10 vols. London 1793.
Swift, Jonathan: The correspondence, ed. by Ball, 5 vols. London 1910.
— Poems, ed. by Browning, 2 vols. London 1910.
— The prose works, ed. by Temple Scott, 12 vols. Lond. 1907/8.
Tatler, The: Ed. by Aitken, 4 vols. London 1898/9.
Walpole, Horace: The letters . ., ed. by Mrs. Toynbee, 16 vols. Oxf. 1903—05.
Warburton, William: Works, 12 vols. London 1811.
Warton, Joseph: An essay on the genius and writings of Pope, 2 vols. London 1806.
Watt, Rob.: Bibliotheca britannica. Edinburgh 1824.
Weselmann, Franz: Dryden als Kritiker. Gött. Diss. 1893.
Wheeler, William: A concordance to the Spectator. London.
[Young]: The works of the author of the night-thoughts in 3 vols. London 1792.
Zimmermann, Rob.: Geschichte der Aesthetik als philos. Wissenschaft. Wien 1858.

Inhaltsverzeichnis.

A. Einleitung.

Übersicht bis zum Erscheinen von de Petra's Übersetzung (1612).

Zu den drei Kunsttheoretikern des Altertums, denen man in der literarischen Kritik der neueren Zeit von Beginn an auf Schritt und Tritt begegnet: Aristoteles, Horaz und Quintilian, gesellt sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein neuer, der sogenannte Longinus mit seiner Schrift *Über das Erhabene* (Περὶ ὕψους).

Das Werk ist uns erhalten im cod. Paris. 2036, auf den alle anderen von den Editoren benutzten Handschriften zurückgehen.

Gewisses über den Namen und die Persönlichkeit des Verfassers wissen wir heute noch nicht; nur soviel scheint sicher zu sein, daß es sich nicht, wie noch F. Marx (Wiener Studien 1898, 169 ff.) behauptete, und wie man vorher allgemein angenommen hatte, um Cassius Longinus, den Schüler des Plotin handelt, den Aurelian im Jahre 273 hinrichten ließ, sondern daß die Schrift spätestens im 1. Jahrhundert nach Chr. entstanden sein muß (vgl. Kaibel, im „Hermes" 1899, 107 ff.).

Die erste Ausgabe erfolgte 1554 unter dem Titel: *Dionysii Longini, Rhetoris praestantissimi, Liber de grandi sive sublimi orationis genere. Nunc primum a Francisco Robortello Utinensi in lucem editus* . . ., Basileae.

Eine neue Ausgabe erschien in Genf 1569/70 zusammen mit der des Aphthonius und Hermogenes (ed. Franciscus Portus), danach viele andere bis in die neueste Zeit hinein.

Bald tauchten auch Übersetzungen ins Lateinische auf. Für die erste hielt man, abgesehen von zwei unvollendet

gebliebenen[1], allgemein diejenige, die Gabriel de Petra aus Lausanne in Genf 1612 erscheinen ließ: vgl. einen Brief an den Herausgeber, vor dem Text abgedruckt: „toti rei publicae litterariae, quae hactenus [ni fallor] tanti auctoris versione Latina caruit, ex animo gratulor." Allerdings hatte man Nachricht von einer früheren Übersetzung: *Dionysii Longini de sublimi dicendi genere liber a Petro Pagano latinitate donatus*, Venetiis 1572. Aber merkwürdigerweise war dieses Buch bald nach seinem Erscheinen völlig verschollen. Die Bemerkungen späterer Autoren darüber zeigen gänzliche Unsicherheit inbetreff des Schicksals dieser Version. Die einen haben davon gehört, sie aber nie gesehen und glauben überhaupt nicht an ihre Existenz, andere kennen zwar die Übersetzung eines Paganus, meinen aber damit offenbar einen anderen, späteren. Ein gutes Bild der Verhältnisse gibt besonders die Vorrede zu der Ausgabe von Heineken: *Dionysius Longin, vom Erhabenen, griechisch und teutsch*, Dresden 1737, die auch sonst wegen der Reichhaltigkeit des Materials auch für die anderen Länder sehr wesentliche Dienste leistet.

In Wahrheit ist der Paganus von 1572 vorhanden und befindet sich zum Beispiel im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Aber selbst mit Hinzurechnung dieses Werkes bleibt die Zahl der Ausgaben und Übersetzungen eine sehr bescheidene: England ist zunächst dabei überhaupt unbeteiligt. Nicht besser steht es mit Erwähnungen des Longin aus dieser frühen Zeit. Einige lassen sich zwar finden, aber auch sie stammen ausschließlich von Kontinentalen[2][3].

1) Kunde von diesen erhalten wir z. B. in der von Hudson veranstalteten Ausgabe Oxon. 1710: „Muretus et Dudithius, viri exquisiti judicii et admirandae plane eloquentiae, qui versiones promiserant, vel fato vel aliis causis praepediti, nihil (quod scimus) praestiterunt."

2) Über einige unsichere Fälle vgl. S. 6 f.

3) Vgl. in Hudson's Ausgabe *De Longino Judicia et Testimonia*.

B.

Die Zeit bis zum Erscheinen von Boileau's Übersetzung (1612—1674).

Mit dem Erscheinungsjahr von de Petra's Übersetzung, 1612, stehen wir an der Grenze, von der aus wir der Verbreitung Longins nicht mehr allgemein, sondern nur noch in England nachgehen. Nicht, daß nun mit einem Male eine Hochflut einsetzte; aber immerhin läßt sich von jetzt an eine nach einzelnen Ländern gesonderte Entwicklung mit einiger Deutlichkeit verfolgen. Bald wächst die Zahl der Editionen, und die ersten Übersetzungen in moderne Sprachen erscheinen. Italien erhält die seine von Pinelli schon 1639.

Wie sieht es nun nach 1612 in England aus? Wir wissen — und die Untersuchung soll es im einzelnen dartun — wie gewaltig der Einfluß Longins auf die Männer des achtzehnten Jahrhunderts war, wie er neben Größen des Altertums tritt, deren Autorität schon längst anerkannt oder überhaupt niemals angegriffen worden war. Mit so hochgespannten Erwartungen dürfen wir an die Zeit unmittelbar nach 1612 bis zum Jahre 1674 nicht herantreten. Von irgend einem tieferen Einfluß oder auch nur von einem allgemeinen Bekanntsein der Schrift kann nicht gesprochen werden. Nichts deutet darauf hin, daß es sich um ein Werk handelt, das sich später Anhänger im weitesten Umfange schaffen wird. Der Grund, daß Longin in England so langsam populär wurde, war der, daß es ihm vorläufig an einem geeigneten Vulgarisator fehlte, der das Werk den Engländern mundgerecht machen konnte. Daß die schüchternen Versuche englischer Gelehrter erfolglos blieben, daß danach

erst wieder einige Jahrzehnte verstrichen, ohne daß in den Verhältnissen eine Änderung eintrat, daß endlich ein Ausländer mit einer nicht in englischer Sprache abgefaßten Übersetzung erreichte, was vorher unmöglich schien, sind Tatsachen, die wir konstatieren, ohne sie wirklich erklären zu können.

Für weitere Kreise war die Möglichkeit, Longin zu lesen und auf sich wirken zu lassen, von dem Vorhandensein einer englischen oder zum mindesten lateinischen Übersetzung abhängig. Ihnen wenden wir uns daher zunächst zu. Vierundzwanzig Jahre blieb alles wie es war. Wenn wirklich einer oder der andere in England zu Longin griff, der doch nun schon weit über 50 Jahre im Druck vorlag, mußte er sich einer ausländischen Ausgabe bedienen. Aber Zeugnisse über eine solche Benutzung fehlen uns allem Anschein nach völlig: auch keine Spur davon findet sich, daß man eine englische Edition entbehrte. Mag dem sein, wie ihm wolle, mag mit der Zeit das Bedürfnis nach einer solchen sich doch geltend gemacht haben — jedenfalls erschien im Jahre 1636 eine in England gedruckte, von einem Engländer besorgte Ausgabe. Sie ist in mancherlei Hinsicht interessant. Am bemerkenswertesten und für die englischen Verhältnisse bezeichnend ist es, daß es sich um keine selbständige Arbeit handelt, sondern nur um einen Abdruck der Ausgabe von 1612[1]). Der Titel ist annähernd der gleiche, nur heißt es statt *liber de grandi sive sublimi genere orationis* jetzt *liber de grandi loquentia sive sublimi dicendi genere*; der Name des alten Herausgebers fehlt, dafür steht der Zusatz: *edendum curavit ... G. L.* (= Gerard Langbaine). Ort und Jahr Oxonii 1636. Das Titelblatt ist mit allerlei allegorischen Figuren und Sprüchen geschmückt, unter anderem sieht man ein aufgeschlagenes Buch, auf

[1]) Allerdings hat der Editor auch fleißig die anderen Ausgaben zum Vergleich herangezogen. S. 115 sagt er: „Prospexi mihi de prioribus editionibus; apud me habui et Graeco-Latinam Gabrielis de Petra et Graecam Crispini; Robertelli alteram benigne nobis communicavit .. clarissimus vir Patricius Junius.“

dessen Seiten zu lesen ist: „Hinc tu disce loqui — Dionysius Longinus περὶ ὕψους." Die Inschrift ist darum erwähnenswert, weil sie zeigt, daß bereits dieser frühe Herausgeber das Werk nicht aus bloßem philologischen Interesse nachgedruckt hat, sondern um es seinen Landsleuten als Lehrbuch des Stils zugänglich zu machen, da er seinen Wert für die Praxis erkannt hat[1]. Irgend einen großen Eindruck scheint die Ausgabe nicht gemacht zu haben. Sie war für England nicht nur die erste, sondern auch für eine ganze Reihe von Jahren die einzige Arbeit, die auf Longin Bezug hatte.

Erst 1652 erscheint eine Übersetzung des Werkes ins Englische von John Hall: *The height of eloquence rendered into English*, London. Aber auch hier bleibt der Erfolg gänzlich aus. Das Werk erleidet das gleiche Schicksal wie die Übersetzung des Paganus: man weiß bald nicht mehr von seinem Vorhandensein. Ca. 100 Jahre später fällt es ganz zufällig einem Übersetzer, Smith, in die Hände. Bis dahin hatte es unbeachtet und ungekannt in den Bibliotheken gestanden. Nichols, *Lit. anecd.* IV, 493, weiß davon in seinem Bericht über John Taylor eine hübsche Geschichte zu erzählen. Taylor war 1732 Bibliothekar geworden und dabei beschäftigt, die Bibliothek in Ordnung zu bringen. Er sortierte die Bücher nach Materien und fand dabei eins, auf dessen Titelblatt irgend etwas von „height" stand. Deshalb warf er es unter die Abteilung „mensuration", bis er bei näherem Zusehen entdeckte, daß er kein Werk über „Maße" vor sich habe, sondern Longinus de sublimitate. So wenig wußte man damals von Hall's Übersetzung. Nichols bemerkt dazu in den *Additions and Corrections* S. 722, es handle sich um *The height of eloquence by Longinus, trans-*

[1] Es wäre nicht ausgeschlossen, daß die erste Vermittelung Longins für England durch Casaubon erfolgte, der die letzten Jahre seines Lebens in England weilte, 1614 in London starb und wiederholt sehr lebhaft für die Schrift eintrat (vgl. Hudson's *Judicia;* s. auch S. 16-7). Allerdings ist die Zeit von seinem Tode bis zu Langbaine's Ausgabe recht groß.

lated by John Hall, London 1614. Das ist ein ganz unverständliches und unmögliches Jahr.

Ebenso gering wie die Zahl der Ausgaben und Übersetzungen sind die Spuren Longins in direkten Zitaten. Bis herunter zum Jahre 1674 herrscht fast völliges Stillschweigen. Die beiden Autoren dieser Epoche, deren Belesenheit bisher eingehend studiert wurde, Nash und Drayton[1], erwähnen Longin nicht. Soweit sich sehen läßt, wird sein Name in dieser Zeit nur einmal genannt, und zwar von Milton im *Treatise of education* 1644. Dort spricht er von „Rhetorick, taught out of the rule of Plato, Aristotle, Phaleraeus, Cicero, Hermogenes, Longinus". Dazu bemerkt Collins, *Studies* S. 211: „It may be doubted whether he was familiar with him." Er zitiere ihn sonst nie und verrate in keinem seiner Werke eine genauere Kenntnis der Abhandlung, indessen verdanke er ihm wahrscheinlich zwei Bilder, die er aus περὶ ὕψους IX, 13 und XVII, 2 gewonnen habe. Ob das richtig ist, muß dahingestellt bleiben, doch scheint es, als ob Milton durch die einfache Aufzählung der Namen, wenn auch Longin an letzter Stelle steht, sagen wollte, daß er alle diese Schriften hoch schätzte. Das würde wiederum eine eingehende Beschäftigung mit ihnen voraussetzen und ist für Aristoteles und Cicero von vornherein zu erwarten.

Im übrigen sind wir für diese Periode auf bloße Mutmaßungen angewiesen. Ich lasse einige Fälle folgen, bei denen zwar der Name nicht genannt wird, indessen gedanklicher Einfluß, wenn auch unwahrscheinlich, so doch nicht unmöglich ist.

Die beiden ersten Beispiele stammen noch aus der Zeit vor 1612. Sie stehen bei Puttenham, *The Arte of English Poesie* 1589: „If it (= the minde) be humble, or base . . so is also the language and stile" (vgl. Longin IX, 3: „Wer sein ganzes Leben lang kleinlich und knechtisch denkt und handelt, kann unmöglich etwas hervorbringen, was

[1] Vgl. McKerrow vol. 5, § 4 S. 110 ff.: *Nashe's Reading* und Numeratzki.

bewundernswert und der Unsterblichkeit würdig ist") und: „. . . they, that do otherwise use it, applying to meane matter hie and lofty stile, do utterly disgrace their poesie.“ Ähnlich sagt Longin XXX, 2: „Jedoch ist ihr (der gewählten Worte) Prunk nicht überall anwendbar, denn kleinen Dingen große und stolze Namen beizulegen, würde denselben Eindruck machen, wie wenn man einem kleinen Kinde eine tragische Maske anlegte.“ Endlich Davenant, *Preface to Gondibert* (Spingarn II, 2) 1650: „He (Homer) doth often advance his men to the quality of Gods, and depose his Gods to the condition of men.“ Hier ist die Ähnlichkeit mit einer Stelle aus περὶ ὕψους besonders groß. Fast wörtlich heißt es IX, 7: „Denn indem Homer von . . aller Art Leidenschaft der Götter berichtet, scheint er mir die Menschen des trojanischen Krieges zu Göttern, die Götter aber zu Menschen gemacht zu haben.“

Zusammenfassend können wir über die Zeit von 1612 bis 1674 sagen: Von einem unmittelbaren Studium Longins ist noch keine Rede. Das erste Auftauchen der Schrift verdankt England ausländischem Einfluß, aber auch wo dieser sich geltend macht, bleibt er auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkt. Literarisch und kunstkritisch Interessierten ist er kaum anzumerken.

C.

Die Zeit des eigentlichen Einflusses (bis 1800).

a) Ausgaben und Übersetzungen. Longin als Schulbuch.

Die entscheidende Änderung der Dinge bringt das Jahr 1674. Es ist für England der Wendepunkt oder, besser gesagt, der Ausgangspunkt des Longin-Einflusses, wenn man darunter mehr versteht als Bekanntsein des Namens und gelegentliches Zitieren. Denn 1674 erscheint die berühmte, wegen ihrer Schönheit ebensooft gelobte wie wegen ihrer Ungenauigkeit angegriffene Übersetzung Boileau's. Sie ist nicht nur für das Schicksal Longins in Frankreich, sondern auch in England entscheidend. Sie vermittelt die Kenntnis des Werkes und regt gleichzeitig andere zur eigenen Beschäftigung mit dem Griechen an. Das Studium Longins wird modern. Wir stehen vor der Tatsache, daß nicht nur weitere Kreise des Publikums, sondern auch Kritiker, deren griechische Kenntnisse uns einwandfrei bezeugt sind, denen die Lektüre des Originals und der schon vorhandenen lateinischen Übersetzungen (wenn wir von der englischen ganz absehen) keinerlei Schwierigkeiten bereiten konnte, wie z. B. Dryden, ihn erst jetzt kennen lernen.

Der Einfluß von Boileaus Arbeit zeigt sich zunächst in einer erhöhten Produktion der Herausgeber, die sicher nicht zufällig, sondern durch das gewaltig gesteigerte Interesse weiterer Kreise veranlaßt ist. Allerdings vergeht noch eine Reihe von Jahren, ehe diese Erscheinung einsetzt. Das erklärt sich wohl dadurch, daß zunächst jedermann den Franzosen, nicht das Original zur Hand nahm. Nachdem aber erst einmal die neue Ausgabe erschienen

war, folgten ihr ununterbrochen andere. 1710 bringt Hudson Longin anonym heraus unter dem Titel: *Dionysii Longini de sublimitate libellus, cum praefatione de vita et scriptis Longini, notis, indicibus et variis lectionibus*, und die Nachfrage muß groß gewesen sein. Denn bereits 1718 erweist sich eine Neuauflage als nötig, eine dritte 1730; ihr folgt 1733 ein Neudruck. Wir können uns mit all diesen gelehrten Ausgaben nicht im einzelnen beschäftigen, namentlich nicht mit den Kommentaren, in denen zahlreiche Namen aus verschiedenen Ländern genannt werden. Doch sei darauf hingewiesen, daß die Gelehrten auch Englands über Longin in sehr regem internationalen Gedankenaustausch standen. Hudson widmet sein Werk dem „Dno Johanni Boivino, Bibliothecae regiae Parisiensis custodi", dem „Dno Anton. Mariae Salvino, Graecarum literarum in Academia Florentina professori" und dem „Dno Hen. L. Schurtzfleischio, Vinariensis bibliothecae ducalis praefecto", also einem Franzosen, einem Italiener und einem Deutschen.

Neben Hudsons Ausgabe verzeichnet Lowndes noch die des Zach. Pearce von 1724, dann desselben Edition von 1732 nebst mehreren anderen. Wie außerordentlich groß ihre Zahl war, zeigt eine Übersicht aller der Jahre, in denen im 18. Jahrhundert Longin in England ediert wurde. Es sind die folgenden: 1710, 1718, 1724, 1730, 1732, 1733[1]), 1743, 1751, 1752, 1762, 1763, 1773, 1778, 1789. Auf 80 Jahre kommen also nicht weniger als 15 Ausgaben, während die vorangegangenen 150 Jahre nur eine einzige hervorgebracht hatten.

Gehen wir zu den Übersetzungen über, so läßt sich auch dort eine starke Zunahme gegenüber den früheren Jahren erkennen. Die lange vor Boileau erschienene Arbeit Halls und ihr Schicksal ist bereits erwähnt (S. 5). Wodurch es veranlaßt wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls lag der Grund nicht in der Arbeit selbst, von der Collins

[1]) 1733 erschienen sogar zwei Longinausgaben, der Neudruck der Hudsonschen und ein Amsterdamer Druck der von Pearce.

S. 207 sagt: „Though somewhat to free, and frequently inaccurate, it is racy and vigorous, and on the whole superior to any version ... anterior to the present century.“ Die Zeit Longins war eben noch nicht gekommen. Das wird nunmehr anders. In nicht allzu langen Zwischenräumen kommt eine ganze Reihe von Übersetzungen heraus, von denen wir zunächst die zwei ersten besprechen. Es handelt sich um 1. *A Treatise of the Loftiness or Elegancy of Speech, translated into English by J. P. G. S.* (= John Pulteney), 2. *Longinus' Essay upon the Sublime, translated into English* (ohne Name). Die Erscheinungsjahre sind nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen. Lowndes gibt für 1 das Jahr 1680 (London), für 2 1695 (Oxford). Heineken dagegen (S. LXXIX) 1681 und 1698, womit er zweifellos die gleichen Ausgaben meint, denn auch bei ihm sind als Verfasser J. P. G. S. und ein Anonymus genannt. Mit ihm stimmt Smith (S. 2 der preface) überein, während Watt (Bibl. Brit. 615 w) beide Zahlen vermischt und 1680 und 1698 ansetzt. Auf jeden Fall wird deutlich, daß Pulteney sehr bald nach dem Bekanntwerden Boileau's ans Werk gegangen ist.

Die englischen Versionen hatten auch im Ausland einen guten Ruf. Heineken S. LXXIX leitet ihre Besprechung mit den Worten ein: „Engelland ist nicht weniger (nämlich als Frankreich und Italien) wegen Übersetzungen unseres Longin berühmt.“ Aber ebensowenig wie Langbaine's griechisch-lateinische Ausgabe ein Originalwerk war, sind es diese Übersetzungen. Boileau war hier nicht nur Anreger, sondern wurde auch in erheblichem Maß zu Rate gezogen. Heineken sagt a. a. O.: Sie „sind nicht dem Griechischen, sondern schlechterdings dem Französischen Longin des Boileau nachgegangen“ und der Anonymus zeigt das schon in der Wahl seines Titels. Hall übersetzte ὕψος mit „height“, Pulteney mit „Loftiness“ oder „Elegancy“. Der Ausdruck „the Sublime“ dagegen ist nach „Traité du Sublime“ gebildet, wie uns Johnson bezeugt. In seinem Dict. of the Engl. lang. sagt er zu dem Substantiv „sublime“: „The grand or lofty stile. The Sublime is a Gallicism, but now naturalized“. Auch war

auf dem Titelblatt dieser Ausgabe besonders hervorgehoben, sie sei „compared with the French of Boileau“ (Smith a. a. O.).

Als dritte Übersetzung ist diejenige von Welsted zu nennen, jenem Autor, dem Pope's erbitterte Feindschaft galt und den er wiederholt in seinen Schriften lächerlich gemacht hat [1]. Über sie läßt sich kein ganz genaues Bild gewinnen, sowohl was das Jahr des Erscheinens als auch das Verhältnis zu Boileau betrifft. Die Zeugnisse lauten z. T. direkt widersprechend. Lowndes gibt als Untertitel an: *translated from the French of Boileau* und als Jahr 1712; daneben kennt er eine neue Ausgabe von 1724, mit anderen Werken Welsteds zusammen. Mit ihm stimmt Watt (a. a. O.) überein. Smith [2]) und Heineken ist dagegen nur die Edition 1724 bekannt und der letztere bemerkt dazu S. LXXIX: „Der Verfasser setzet zwar auf den Titel *translated from the Greek;* allein man findet gleichwohl, daß er in seiner Übersetzung dem Boileau fast durchgehens folget.“ Auch die Angaben moderner Gelehrter sind alles andere als deutlich. Collins S. 207 sagt: „Welsted professes to translate from the Greek; it is perfectly plain, that if he has travelled further than the French, it has only been to the Latin; his version, both in point of style and in point of scholarship, is in truth below contempt.“ Dagegen Saintsbury II 430: „Leonard Welsted, who in 1712 published a translation of Longinus.“ Und danach: „Welsted's translation, whether made directly from the Greek or not, is readible enough.“

Über vielen auf Longin bezüglichen Veröffentlichungen waltete ein besonderer Unstern. Den drei letztgenannten Übersetzungen war das gleiche Schicksal beschieden wie der des Paganus und Hall: in kurzer Zeit in Vergessenheit zu geraten. Schon 1739, also nur 15 Jahre nach Welsted's zweiter Ausgabe war selbst einem Gelehrten wie Smith [3]) keine einzige Übersetzung mehr bekannt, wieviel weniger

[1]) Vgl. D. N. B. Band 60, S. 241.

[2]) Näheres siehe unten.

[3]) William Smith.

dem großen Publikum. Die Stelle in Smith's preface ist so bezeichnend für die Lage der Dinge, daß ich sie im Zusammenhang folgen lasse (S. 2): „The present translation was finished before I knew of any prior attempt to make Longinus speak English. The first translation of him I met with was published by Mr. Welsted in 1724. But I was very much surprized, upon a perusal, to find it only Boileau's translation misrepresented and mangled. For every beauty is impaired, if not totally effaced, and every error (even down to those of the printer) most injuriously preserved"[1]. Dann fährt er fort: „I have since accidentally met with two other English versions of this treatise; one by John Hall, Esqu, London 1652; the other without a name, but printed at Oxford in 1698." Daß er seine Kenntnis nur einem Zufall verdankt, glaubt man gern, wenn man bedenkt, daß ihm Pulteney's Ausgabe entgangen ist. Seine eigene[2] ist noch heute in England durchaus bekannt; ihr verdankt Longin seine große Ausbreitung (vgl. Collins 208).

Zu sprechen ist ferner von der Übersetzung von Edmund Smith (Neal), 1672—1710, die eine große Geschichte hat. Wieder liegen die Verhältnisse so ungünstig, daß wir nicht restlos entscheiden können, wie es sich damit verhielt. Etwas ist freilich ganz sicher, allerdings nur etwas Negatives, nämlich, daß die Übersetzung nicht erschienen ist. Aber wie weit der Herausgeber gekommen war in seinem großangelegten Werk, das zahlreiche Anmerkungen, Beobachtungen und Beispiele enthalten sollte, entzieht sich im einzelnen unserer Kenntnis. Doch können wir sagen, daß die eigentliche Übersetzung vollendet war. Ein ausführlicher Bericht, den auch Collins S. 208 erwähnt und auf

[1]) Gegen diese vernichtende Kritik wendet sich eine Stelle in Nichol's Anecd. IX, 34, 35: „We positively deny that 'every beauty is impaired, if not totally effaced'; and we would have believed no one but the Translator, that he did not compare his version throughout with poor Welsted's. We have compared many pages, and find a great resemblance, and not so great a superiority as might have been expected ..."

[2]) William Smith, *Dion. Longinus on the sublime* .. Lond. 1739.

den sich das D. N. B. stützt, stammt von Oldisworth und ist zum Teil in der Biographie Smith's in Johnson's *Lives* zu finden (II, 17). Er enthält ein begeistertes Lob der Arbeit, die Boileau's an sich wahrhaft wertvolle Version um ein gewaltiges Stück hinter sich gelassen habe, daneben eingehende Angaben über den Inhalt der Zusätze, die sich auf griechische, lateinische, englische, französische, spanische und italienische Dichter erstrecken sollten. Von Johnson erfahren wir außerdem, daß die Beispiele für „false sublime" aus den Werken Blackmore's genommen wurden. Diese Mitteilungen über Edmund Smith wurden nicht überall gläubig aufgenommen. Im *Gentleman's Magazine* 1777 erscheint in der Märznummer ein „Eingesandt" (S. 110), das darauf hinweist, einige Kritiker glaubten, es handele sich bei diesem Smith um einen clergyman aus Chester. Demgegenüber beruft sich der Einsender auf Oldisworth und fügt hinzu: „This work, I believe, has never appeared in print." Er setzt alle Hebel in Bewegung, um das kostbare Werk der Öffentlichkeit zuzuführen: „If, through the extensive circulation of your Magazine, the possessors of Mr. Smith's valuable manuscript should be prevailed on to give it to the public, it would, I dare say, be to many others, as well as myself, a desirable acquisition."

Es bleibt alles erfolglos. Im August des gleichen Jahres erscheint ein neuer Artikel, der zunächst Oldisworth's Appell an Smith's literarische Erben abdruckt: „What remains of his works is left, as I am informed, in the hands of men of worth and judgment, who loved him. It cannot be supposed they would suppress any thing that was his, but out of respect to his memory, or for want of proper hands to finish what so great a genius had begun." Dann aber gesteht er resigniert zu, daß die Hoffnung auf Erscheinen des Werkes verschwindend gering geworden ist: „Notwithstanding this genteel and handsome reproof, these gentlemen have suppressed these valuable remains of their friend. Mr. Smith died in 1710; so that I am almost without hopes of ever having the satisfaction of seeing his translation of the

sublime. But if Mr. Richard Parker, or his descendants, have the manuscript in their possession, pray, Mr. Urban[1], assure them that it is a piece of injustice, das Werk eines wahren Genies zu unterdrücken." Was eigentlich vorgegangen ist, weshalb die angeblichen Freunde die Übersetzung zurückgehalten haben, wissen wir nicht. Die ganze Angelegenheit bleibt trotz der verschiedenen Artikel darüber reichlich dunkel und geheimnisvoll. Endlich haben wir, abgesehen von der Arbeit von Thomas Weales (vgl. Collins 209), noch Kunde von der Übersetzung eines Herrn Carthy. Unser wirkliches Wissen um sie ist indessen noch geringer als bei Edmund Smith. Denn alles, was uns darüber bezeugt ist, sind einige recht hübsche Gedichte an den Verfasser im *Gentleman's Magazine*. Er ist uns sonst absolut unbekannt, war schoolmaster in Dublin und, wie eine Anmerkung in der Novembernummer 1734 sagt, „only remarkable for his profess'd antipathy to Mr. Dunkin, and all men of genius".
Mit dieser Mitteilung können wir natürlich auch nichts weiter anfangen.

Das erste Gedicht steht in Band 4, S. 502 (September 1734) und ist betitelt: *To the Rev. Mr. Carthy in Dublin, upon his translation of Longinus.* Dort heißt es u. a.:

In Pope's translation Homer's soul we view,
But Homer's critick was reserv'd for you;
Long our low tongue his manly charms conceal'd,
'Till by your version to the world reveal'd.
There speaks Longinus man's impartial sense,
Warm without passion, just without offense, etc.

Das zweite ist vom November 1734: *To the Rev. Mr. Charles Carthy,* in imitation of Hor. I. Ep. IV. Er wird gefragt, womit er jetzt beschäftigt sei:

What rapture fires you, and what numbers charm?
Does bold Longinus still require thy aid?

[1]) Sylvanus Urban, Pseudonym des Herausgebers von Gentleman's Magazine.

Vom gleichen Monat das dritte: *The petition of the Senior Sophisters of Trinity College Dublin, to the Rev. Mr. Carthy, schoolmaster, to hasten his publication of Longinus*, in dem uns ein, wenn auch satirischer, Einblick in den Lehrbetrieb gegeben wird:

How long must we with aking heads,
Regardless of our downy beds,
How long with painful lucubrations,
(I wish we had been better Grecians)
Longinus' knotty page explore,
Read commentators o'er and o'er,
Who labour, but alas! in vain
His explanations to explain etc.

Ein viertes Gedicht: *To Mr. Carthy, on his translation of Longinus* steht in der Januarnummer 1735, S. 48.

Eine stattliche Anzahl von Ausgaben und Übersetzungen oder wenigstens Übersetzungsversuchen charakterisiert die nachboileauische Zeit. Sie sind der Ausdruck einer lebhaften Beschäftigung mit Longin. Aber neben diesen Tatsachen, die ja schon an sich eine beredte Sprache führen, fehlt es auch nicht an direkten Bekundungen über den Wert und die Stellung, die man Boileaus Version und der Schrift Περὶ ὕψους selbst zuweist. Der Franzose kann mit seiner Aufnahme in England zufrieden sein. Wenn William Smith sagt (preface): „The first good translation of it into any modern language was the French one of the famous Boileau, which tho' not always faithful to the Text, yet has an Elegance and a spirit which few will ever be able to equal, much less to surpass," so gibt er damit nur das allgemeine Urteil über die Übersetzung wieder, die Pearce „Gallica illa celeberrimi Boilavii versio" nenen kann. Und die Verehrung für sie war nicht nur theoretisch. Eine Zeitlang zum mindesten ersetzte Boileau das Original oder wurde daneben zu Rate gezogen. Dann freilich trat Smith's Übersetzung neben ihn und ein großer Teil der Gelehrten hielt sich an den griechischen Text.

Natürlich schloß eins das andre nicht aus, und der Gebrauch einer griechischen, lateinischen, englischen oder französischen Ausgabe hing viel vom persönlichen Geschmack oder auch von der Korrektheit, oft wohl auch von der Bequemlichkeit des Benutzers ab. Eine allgemeine Formel dafür aufzustellen, in welcher Fassung Longin im 18. Jahrhundert vorzugsweise gelesen wurde, wäre verfehlt. Wir finden ebenso Spuren Boileau's wie von Smith's Übersetzung, andererseits sind viele Ausführungen, namentlich der Sensualisten, mit griechischen Zitaten aus Περὶ ὕψους versehen. Es wird vielen wohl gegangen sein, wie dem unbekannten Verfasser der *World* Nr. 137 vom 14. August 1755, der in einem Artikel gegen das übertriebene Studium der klassischen Sprachen über das Verhältnis von Original und Übersetzung in besonderer Rücksichtnahme auf unsern Autor sagt: „I am charmed with the Greek of Thucydides and L o n g i n u s; but I am likewise delighted with the French dress of the last and Mr. Smith's English of both."

Im Anschluß an diese Ausführungen wäre über die Beurteilungen zu reden, die Longin nicht in irgend einer besonderen sprachlichen Form, sondern als Werk an sich gefunden hat. Doch sollen diese jeweils bei dem der Darstellung unterliegenden Autor herangezogen werden, da ihr Fehlen dort das Gesamtbild unvollständig machen würde. Wir beschränken uns daher hier auf einige allgemeine Bemerkungen. Das Urteil über Longin, soweit es günstig ist und sich nicht aus der allgemeinen Haltung des Schriftstellers ergibt, sondern mit bestimmten Worten ausgesprochen wird, findet sich besonders oft in zwei Formen. Die eine nennt Longins Schrift ein „goldenes Buch", die andere sagt, Longin sei selbst das Beispiel des Erhabenen, dessen Erreichung er lehren wolle. Beide Aussprüche, die sich immer und immer wieder finden, als seien damit die Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft, sind alt und nicht englischen Ursprungs. Die Bemerkung von dem „goldenen Buch" geht auf Casaubon zurück, bei dem ich sie zweimal gefunden habe, sowohl an der bei Hudson abgedruckten Stelle *Exercit. I*

adr. Baronium: „Longinus, cujus exstat aureolus Περὶ ὕψους libellus" als auch in der kommentierten Persiusausgabe Paris 1605, wo zu I, 14 gesagt ist, über ὕψος handele „Longinus in aureolo nec satis unquam lecto libello Περὶ ὕψους". Von da aus kommt sie irgendwie nach England und wird z. B. von Hudson, Addison, Pope und Goldsmith angenommen. So kann William Smith in der Einleitung sagen: „The golden treatise is its general title." Das Urteil, Longin sei selbst erhaben, scheint von de Petra zu stammen, der vom „Περὶ ὕψους liber οὕτως ὑψηλῶς . . conscriptus" spricht und findet sich außerdem im Brief des Stephanus de Castrobello an Petra: „Quid enim praeter ipsam sublimitatem ipso Longino sublimius." Die Vermittlung für England erfolgte dann durch Langbaine oder, wahrscheinlicher, durch Boileau. Wir werden ihm häufig begegnen.

Die große Bewunderung der Schrift wurde von den meisten, nicht aber restlos geteilt. Allerdings, zu direkten Schmähschriften gegen das ganze Werk, wie Heineken sie für Frankreich bezeugt, ist es wohl in England nicht gekommen. Aber es gab manche, die mit Einzelheiten nicht zufrieden waren, die den Mangel an straffer Gliederung des Stoffes oder andere wirkliche oder vermeintliche Unvollkommenheiten tadelten. Namentlich ein Vorwurf kehrt oft wieder: Longin habe den Begriff „sublime" nicht scharf genug abgegrenzt. Doch taten diese Bemerkungen der Benutzung des Werkes auch bei denen, die sie aussprachen, keinen Abbruch. Vielmehr wird allmählich sein Studium absolutes Erfordernis für alle diejenigen, die in der Kunstkritik mitsprechen wollen, und gehört sogar zum Pensum des klassischen Unterrichts.

Über die Rolle, die Longin im 18. Jahrhundert als Lehrbuch spielt, sind wir mit Zeugnissen gut versehen. Daß von jedem Kritiker verlangt wurde, er müsse ihn gelesen haben, zeigt z. B. Swift's Gedicht *On Poetry* (Poems ed. Browning I, 264 ff.), das sich freilich gegen die allzu umfangreiche Lektüre kritischer Werke richtet. Er zählt da auf: Horaz, Aristoteles, Rymer, Dennis, Bossu und fährt S. 272 fort:

A forward critic often dupes us
With sham quotations peri hupsous:
And if we have not read Longinus,
Will magisterially outshine us.
Then, lest with Greek he overrun ye,
Procure the book for love or money
Translated from Boileau's translation
And quote quotation on quotation.

Und wenn Fielding im *Covent-Garden Journal* Nr. 3 vom 11. Januar 1752 die Forderung aufstellte: „No author is to be admitted into the order of critics until he has read over and understood Aristotle, Horace, and Longinus, in their original language“, brauchte er nicht zu fürchten, auf Widerspruch zu stoßen.

Auch als Lehrbuch für Schriftsteller kommt Longin in Frage. Wotton (nicht Walton, wie es bei Collins S. 214 heißt) sagt in den *Reflections upon ancient and modern learning* (Sping. III, 203) von 1694, cap. III: „Homer and Aristotle, and Virgil, and Horace, and Ovid and Terence are now studied as teachers, not barely out of curiosity, by modern poets. So likewise are Demosthenes, Aristotle, Tully, Quinctilian, and Longinus, by those who would write finely in prose.“ Warum Longin, bei dem Homer einen so eminenten Platz einnimmt, nicht für Poesie in Betracht kommt, bleibt unverständlich.

Longins Benutzung als Schulbuch ging schon aus dem Gedicht S. 15 hervor. Sehr interessant ist in dieser Hinsicht eine Bemerkung Wartons in seinem Buch über Pope. Er nimmt in seiner Besprechung der Dunciade die „great schools“ gegen Pope in Schutz und gibt eine kurze Skizze des Unterrichtsbetriebes dort. Man lernt nicht nur die besten Autoren lesen, interpretieren und übersetzen, sondern auch griechische, lateinische und englische Essays, „declamations“ und Verse verfassen, ja in einigen dieser Schulen sogar „to write critical remarks on Homer, Sophocles, Demosthenes, Aristotle's Poetics, or Longinus; an exercise not of the memory, but judgment“ (Warton II, 375).

Eine beherrschende Stellung scheint Longin in einer andern Schule eingenommen zu haben. Goldsmith berichtet in der *Critical Review*, Jan. 1759 (works IV, 325 ff.) über eine Ovidübersetzung von Barret. Dieser Mann hatte den Plan, für die Schüler der „Grammar-School of Ashford“, wo er Master war, kursorische „poetical lectures“ einzuführen, und zwar in der Weise: „beginning with this author (Ovid), running through select pieces of our own, as well as the Latin and Greek writers, and ending with Longinus.“

b) Einwirkungen.

I. Geniegruppe.

Ausgaben und Übersetzungen eines Werkes nebst dem, was außerdem in den vorangehenden Teilen geschildert wurde, sind nur Begleiterscheinungen des eigentlichen, gedanklichen Einflusses. Ihn darzustellen in seinem Umfang, seiner Eigenart und seiner Bedeutung, ihn abzugrenzen gegen Einwirkungen anderer Autoren, bildet daher unsere Hauptaufgabe, der wir uns jetzt zuwenden. Wenn dabei die große Zahl der in Betracht kommenden Schriftsteller geschieden wird in „Genieleute“ und Sensualisten, und wenn diejenigen, die weder zu der einen noch zu der andern Gruppe recht passen wollen, in einer besonderen Kategorie untergebracht werden, so ist damit nicht gesagt, daß diese Trennung immer innegehalten werden kann. Dryden hat nicht ausschließlich über die Geniefrage geschrieben, sondern noch über mancherlei anderes und auch da Longin oft benutzt, Addison ist sowohl für die erste wie für die zweite Gruppe einer der hervorragendsten Vertreter. Die von ihm verfaßten Spectator-Nummern handeln sowohl über den „genius“, was ihn der ersten Kategorie zuweist, als auch über die „pleasures of Imagination“, die ihn in die Gesellschaft von Akenside, Gerard u. a. bringen.

Dryden (1631—1700).

Wir beginnen die Besprechung mit John Dryden, gleich einem der interessantesten von allen.

Da die Publikation von Boileau's Übersetzung gerade in die Zeit seines Schaffens fällt, können wir gut ihre Wirkungen beobachten. Sie sind sichtbarer als bei jedem anderen, denn, um das Ergebnis vorweg zu sagen: vor 1674 erwähnt Dryden an keiner einzigen Stelle Longin oder läßt auch nur ahnen, daß er ihn kennt, sofort danach ist das Bild von Grund auf verändert. Ein Zitat folgt dem andern, manche, oft ziemlich lange Abschnitte enthalten ausschließlich eine mehr oder weniger freie Wiedergabe Longinscher Gedanken. Drydens Worte in den *Grounds of criticism in Tragedy*, 1679 (S. 129 [1]): „Aristotle with his interpreters, and Horace, and Longinus, are the authors to whom I owe my lights" finden ihre Bestätigung in seinen Werken.

Noch 1668 im *Defence of an essay of dramatic poesy being an answer to the preface of 'The great favourite, or the Duke of Lerma'*, hatte Dryden eine Ansicht geäußert, die im direkten Gegensatz zu Longin stand. Es heißt nämlich da: „One would think 'unlock a door' was a thing as vulgar as could be spoken; yet Seneca could make it sound high and lofty in his Latin: 'Reserate clusos regii postes laris'." Dagegen verbietet Longin mit den schon S. 7 zitierten Worten, von unbedeutenden Dingen in gehobener Sprache zu reden.

Wenn es nun stimmt, was vermutet worden ist, daß die Schrift Περὶ ὕψους aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert stammt und gegen den Schwulst und das hohle Pathos ankämpft, wie es z. B. von Seneca gepflegt wurde, so hätte ein Zufall das merkwürdige Ergebnis gezeitigt, daß einer der eifrigsten Schüler des Verfassers der Schrift, bevor er diese kennen lernte, gerade den lobt, gegen den sie gerichtet war [2]).

[1] Zitiert nach der Ausgabe in Everyman's library.

[2]) In dem bereits 1672 erschienenen *Essay on heroic plays* zitiert Dryden einmal den gleichen Iliasvers wie Longin (A 225), aber in so völlig verschiedenem Zusammenhang, daß diese Übereinstimmung sicher einem Zufall zuzuschreiben ist. Longin führt den Homervers als Beispiel für frostigen Ausdruck an, Dryden spricht über den Charakter der Hauptperson im „heroic play".

Nun kommt das Jahr 1674, mit ihm Boileaus Übersetzung, und gleich in der ersten Schrift Drydens, die danach erscheint, findet sich eine Erwähnungg Longins, der bald eine große Menge folgen, obwohl noch im *Essay on heroic play* zu lesen war: „I am no admirer of quotations." Wäre übrigens ein Zweifel darüber möglich, ob Dryden nicht vielleicht doch den griechischen Text des Longin gekannt hat oder wenigstens die Übersetzung von Hall, so würde er durch den Wortlaut, mit dem Longin dem Leser zum ersten Mal vorgeführt wird, hinfällig werden: *Heroic poetry and poetic licence* S. 109: „Longinus, who was undoubtedly, after Aristotle, the greatest critic amongst the Greeks, in his twenty seventh chapter περὶ ὕψους . ." Während Dryden sonst kurzweg von „Longinus" spricht, ohne nähere Angabe seiner Schrift, oder ohne ihn besonders zu loben, gibt er hier Titel und genaue Stelle des Zitats, und nennt Longin, gewissermaßen mit einer empfehlenden Handbewegung, und um ihn, den noch vielen Unbekannten, gewichtiger erscheinen zu lassen, den größten Kritiker nach Aristoteles.

Welches sind im einzelnen die Gebiete, auf denen Dryden den Ansichten Longins gefolgt ist? Wenn wir die Behandlung des Genieproblems noch zurückstellen, ist zunächst auf eine Stelle in *Heroic poetry and poetic licence* einzugehen. Sie wendet sich gegen Leute, die der „heroic poetry" ihre Daseinsberechtigung absprechen, alle gehobene epische Sprache Bombast und Verrücktheit nennen. Gegen diese Ansicht lassen sich die berufensten Vertreter des Altertums ins Feld führen, Vergil und Horaz haben kühne Metaphern, und Hyperbeln läßt Longinus sogar für Historiker zu [1]). Da heißt es S. 113: „Longinus quotes Herodotus on this occasion of hyperboles. The Lacedemonians, says he, at the straits of Thermopylæ, defended themselves to the last extremity; and when their arms failed them, fought it out with their nails and teeth; till at length (the Persians

[1]) Über Longins Lob der „Heroic poetry" vgl. Dryden S. 110.

shooting continually upon them) they lay buried under the arrows of their enemies. It is not reasonable (continues the critic) to believe, that men could defend themselves with their nails and teeth from an armed multitude: nor that they lay buried under a pile of darts and arrows: and yet there wants not probability for the figure: because the hyperbole seems not to have been made for the sake of the description, but rather to have been produced from the occasion" (Longinus XXXVIII, 4). Die dann folgenden Worte: „'Tis true, the boldness of the figures is to be hidden sometimes by the address of the poet: that they may work their effect upon the mind, without discovering the art which caused it" sind eine Mischung aus den Stellen XXII und XXXVIII, 3.

Der Zusammenhang, in dem Longin über die Hyperbel handelt, ist ein ganz anderer als hier. Der Grieche spricht von all diesen Dingen nur als Mittel des Erhabenen, gewissermaßen im Rahmen seines Systems, Dryden bespricht sie in viel allgemeinerem Sinne. Das ist überhaupt charakteristisch für die Art, wie er Longin benutzt: nicht systematisch, sondern wie es ihm gerade am besten paßt. Darum scheut er auch bisweilen kleine Änderungen nicht. So, wenn er in der gleichen Abhandlung seinen Gegnern gegenüber die Meinung aufstellt, lebhafte Bilder in einer Dichtung seien kein Fehler, vielmehr (S. 114): „Imaging is, in itself, the very height and life of poetry. It is, as Longinus describes it, a discourse, which, by a kind of enthusiasm, or extraordinary emotion of the soul, makes it seem to us that we behold those things which the poet paints, so as to be pleased with them, and to admire them." Longinus wendet sich mit diesen Worten an den Dichter, Dryden an den Kritiker. Um sie dazu verwenden zu können, werden die Personen einfach vertauscht, aus Longins „was du den Hörern vor Augen stellst" wird „that we behold those things which the poet paints".

Einen Blick in Dryden's Arbeitsweise können wir auch sonst noch gelegentlich tun, was uns sehr willkommen ist, da er sich wohl nirgends direkt darüber äußert. In den

Grounds of criticism in tragedy S. 129 verteidigt er seine Nachahmung einer Szene des Euripides unter Berufung auf Longin: „I will conclude my reflections . . with a passage of Longinus, concerning Plato's imitation of Homer. 'We ought not to regard a good imitation as a theft, but as a beautiful idea of him who undertakes to imitate, by forming himself on the invention and the work of another man: for he enters into the lists like a new wrestler, to dispute the prise with the former champion. This sort of emulation, says Hesiod, is honourable'“[1]. Darauf folgt der Ausspruch Hesiods griechisch, dann geht es weiter „'. . when we combat for victory with a hero, and are not without glory even in our overthrow'.“ Das sagt, wenn auch nicht ganz wörtlich Longin XIII, 4. Die nächsten Zeilen: „Those great men, whom we propose to ourselves as patterns of our imitation, serve us as a torch, which is lifted up before us, to enlighten our passage, and often elevate our thoughts as high as the conception we have of our author's genius,“ gehen offenbar auf § 3 des gleichen Kapitels zurück, aber anstelle des Bildes von der Fackel wird dort von dem Geiste der Alten gesprochen als von einem Born, aus dem die Gedanken in die Seelen der Nachahmenden fließen.

Vergleicht man nun diese Ausführungen mit dem griechischen Text, so kommt man an eine Stelle, die offenbar andern Ursprungs ist. Denn während die Anfangsworte unsres Zitats im Original heißen: ἔστι δ'οὐ κλοπὴ τὸ πρᾶγμα, ἀλλ' ὡς ἀπὸ καλῶν ἠθῶν, ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις, spricht Dryden von einer „beautiful idea“. Ein Gang durch die verschiedenen Longinübersetzungen zeigt, daß nur in einer einzigen die entsprechenden Worte sich finden. Bei Boileau heißt es nämlich: „On ne doit point regarder cela comme un larcin, mais comme une belle idée.“ Die direkte Benutzung seiner Version durch den Engländer ist also sicher. Auf der andern Seite läßt die Tat-

[1] Hier bricht Weselman S. 9 ab, aber auch noch die folgenden Worte sind Longin entnommen.

sache, daß Dryden mitten im englischen Text ein griechisches Zitat hat, vermuten, daß er französische Übersetzung und Original nebeneinander gebrauchte. Allerdings nur vermuten, denn da es sich um Hesiods Worte handelt, können diese ihm auch aus der Lektüre dieses Mannes bekannt sein.

Hierher gehört noch ein Satz aus den *Grounds of criticism* (S. 138): „To write pathetically, says Longinus, cannot proceed but from a lofty genius." Wo sagt das Longin? Ker in seiner Ausgabe der „Essays" glaubt, die Stelle in cap. VIII, 4 gefunden zu haben: „Denn ich wage getrost zu behaupten, daß nichts so sehr als edle Leidenschaft . . . eine erhabene Sprache führt,", gibt aber selbst zu, daß der gedankliche Unterschied doch stark genug sei. Nun heißt es aber Longin IX, 3: „μεγάλοι δὲ οἱ λόγοι τούτων . . ὧν ἂν ἐμβριθεῖς ὦσιν αἱ ἔννοιαι," was viel besser paßt. Nur „ἐμβριθεῖς" stört, seine Bedeutung ist „schwer", „wuchtig" (vgl. de Petra 7: „graves et ponderosae"), nicht „erhaben". Da hilft wieder Boileau: bei ihm werden die bloß „schweren" Gedanken zu „de hautes et de solides pensées".

Besonderen Schwierigkeiten, Longins Gedanken genau zu verfolgen, begegnet man in seinem Kapitel über die Fehler des Erhabenen. So oft man es auch versucht, eine absolut klare Scheidung scheint sich nicht durchführen zu lassen. Auch Dryden hält die einzelnen Fehler nicht immer auseinander. Er handelt darüber ebenfalls in den *Grounds of criticism* S. 139: „The roar of passion, indeed, may please an audience, three parts of which are ignorant enough to think all is moving which is noise . . but it will move no other passion than indignation and contempt from judicious men. Longinus, whome I have hitherto followed, continues thus: 'If the passions be artfully employed, the discourse becomes vehement and lofty: if otherwise, there is nothing more ridiculous than a great passion out of season'." Dieser Ausdruck entspricht dem III, 5 als „Parenthyrson" bezeichneten Fehler („ein unangebrachtes Pathos"), wenn aber Dryden nun fortfährt: „and to this purpose he animadverts severely upon Æschylus, who writ nothing in cold blood," so paßt

das zum „Schwulst", denn in diesem Abschnitt werden Verse aus einem verlorenen Aeschylusstück getadelt.

Eine Vermischung zweier Fehler, des „Knabenhaften" und des „Parenthyrson", enthalten die *Observations on the 'Art of painting' of Charles Alphonse du Fresnoy*: „It often happens, says Dionysius L o n g i n u s, a grave author, that some men, imagining themselves to be possessed with a divine fury, far from being carried into the rage of Bacchanalians, often fall into toys and trifles, which are only puerilities." Die äußeren Erscheinungen sind so geschildert wie bei Longin das Parenthyrson („ . . gewisse Leute wie im Rausch . ."), die Beschreibung dessen, was daraus folgt, entspricht Longins Worten, daß man beim „Knabenhaften" an „kleinlichem Plunder und maniriertem Wesen strandet."

Über einige Stellen in der Dedication zum *Spanish Friar*, 1681 (Works VI, 407/8): „Who aims at loftiness, runs easily into the swelling puffy style, because it looks like greatness" . . und . . „In the heightenings of poetry, the strength and vehemence of figures should be suited to the occasion, the subjects and the persons" ist nicht mehr zu sagen, als daß sie ebenfalls auf Longin, besonders cap. III, zurückgehen.

Wir kommen zur Stellungnahme Dryden's zur Geniefrage. Die Untersuchung darüber, wie weit seine Ansicht von Longin beeinflußt ist, bringt uns zu einigen längeren Erörterungen prinzipieller Natur. Denn es handelt sich um die Entscheidung darüber: Was hat Longin in dieser Beziehung überhaupt getan, oder, richtiger gesagt, tun können? Die Verhältnisse liegen so, daß noch kurz vor dem Beginn von Longins Wirkungszeit die Regel allgemein als das absolut herrschende Element der Dichtung angesehen wurde. Strikte Befolgung der Vorschriften, Vermeiden alles bei Aristoteles oder Horaz Getadelten machte ein poetisches Werk zu einer Meisterleistung. C h a p m a n in seiner Vorrede zu Homer (Spingarn I, 72) spricht bezeichnenderweise von „Horace and other best l a w g i v e r s to translators". Zu Ende des 18. Jahrhunderts haben sich die Dinge gründlich

geändert. Man kann wohl sagen, einstimmig, oder doch mit verschwindenden Ausnahmen sind die Kritiker zu der Ansicht übergegangen: Innehaltung von Regeln ist an sich durchaus keine Gewähr für poetische Schönheit. Dichterische Begabung macht allein den Wert eines Werkes aus, ist das einzige Kriterium, nach dem es als Ganzes zu loben oder zu tadeln ist. Alle Abweichungen von der Regel sind nicht als Fehler, sondern als Ungenauigkeiten, Versehen zu werten. Diese Lehre kann natürlich mannigfache Variationen und Abstufungen annehmen, und wir werden solchen verschiedenen Fassungen wiederholt begegnen. Aber der Grundgedanke ist doch allen gemeinsam und findet sich bei Longin mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Und doch wäre es falsch, zu glauben, daß er der eigentlich treibende Faktor war. Vielmehr lag die Entwicklung des Geniegedankens in der Zeit selbst; sie war eine natürliche Reaktion gegen die übertriebene Schätzung der Regel, unter der das vergangene Jahrhundert gelitten hatte. Wenn es dazu überhaupt des Anstoßes eines antiken Autors bedurfte, dann ging er nicht von Longin aus, sondern von den Horazversen:

> . . . ., ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
> Offendar maculis, quas aut incuria fudit
> Aut humana parum cavit natura (*a. p.* 531 ff.)

So erscheint Sedley in der *Preface to 'Bellamira'*, 1687, ganz als Vertreter der neuen Richtung, wenn er sagt: „I have taken my idea of poetry more from the Latin than the French, and had rather be accused of some irregularities than tire my reader or audience with a smooth, even stream of insipid words and accidents, such as one neither like nor find fault with.“ Wenn Horaz zugunsten des Griechen bei den Autoren des spätsiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bisweilen zurückgedrängt wurde, so lag das daran, daß Longin die Geniefrage viel ausführlicher behandelte und mit seinen eingehenden Bemerkungen die Kritiker reizte, seine Lehre auf die moderne

Zeit zu übertragen und ihrerseits Genies zu proklamieren. Wenn Shakespeare, wenn Milton in dieser Zeit als Dichter par excellence erscheinen, dann ist diese Fortbildung der Genielehre freilich nur eine Folge von Longins Einfluß.

Die Ähnlichkeit der Horazverse mit Longin cap. 33—36 wurde schon damals ganz offen anerkannt. Der bald zu besprechende Roscommon verweist in seinen Anmerkungen zu Horaz auf Longin, Smith wiederum auf den Römer.

Die Genielehre ist bei Dryden — damit nehmen wir die Darstellung dieses Mannes wieder auf — recht genau ausgeführt und eine ziemlich treue Wiedergabe der Worte Longins. Besonders in Betracht kommt eine Stelle in *Heroic poetry and poetic licence* (S. 109): „Longinus ... has judiciously preferred the sublime genius that sometimes errs, to the middling or indifferent one, which makes few faults, but seldom or never rises to any excellence. He compares the first to a man of large possessions, who has not leisure to consider of every slight expense, will not debase himself to the management of every trifle: particular sums are not laid out, or spared, to the greatest advantage in his economy; but are sometimes suffered to run to waste, while he is only careful in the main. On the other side, he likens the mediocrity of wit to one of a mean fortune, who manages his store with extreme frugality, or rather parsimony; but who, with fear of running into profuseness, never arrives to the magnificence of living. This kind of genius writes indeed correctly. A wary man he is in grammar, very nice as to solecism or barbarism, judges to a hair of little decencies, knows better than any man, what is not to be written, and never hazards himself so far as to fall, but plods on deliberately, and, as a grave man ought, is sure to put his staff before him; in short, he sets his heart upon it, and with wonderful care makes his business sure; that is, in plain English, neither to be blamed nor praised. — 'I could, says my author, find out some blemishes in Homer; and am perhaps as naturally inclined

to be disgusted at a fault as another man: but, after all, to speak impartially, his failings are such as are only marks of human frailty: they are little mistakes, or rather negligences, which have escaped his pen in the fervour of his writing: the sublimity of his spirit carries it with me against his carelessness: and though Apollonius his Argonauts, and Theocritus his Eidullia, are more free from errors, there is not any man of so false a judgment who would choose rather to have been Apollonius or Theocritus than Homer'."

Mit diesen Ausführungen ist aber weder für den Griechen noch für Dryden schon das Letzte erreicht. Eine Konsequenz bleibt noch zu ziehen. Wenn das Genie das Höchste ist, aber Fehler unmöglich vermeiden kann, so muß es irgend etwas geben, diese Fehler zu verhindern, die, obwohl sie nicht die Verurteilung eines Werkes herbeiführen können, eben doch stören. Diesen Weg zur Erreichung der Vollkommenheit gibt die Kunst, nicht im Sinne der alten, absolut gültigen Vorschrift, sondern die Kunst als Hilfe, als Mittel, die Dichtung an den Stellen, an denen das Genie versagt, zu heben, und so ein in allen Teilen gleiches, vollendetes Work zu schaffen. „Genie und Kunstregel" lautet die Parole für Dryden [1]) wie für Longin [2]).

So sehr Dryden in dieser Frage Longins Schüler ist, so wenig ist er es ausschließlich. Er beruft sich kurz vor der S. 27 zitierten Stelle sowohl auf Aristoteles, der als erster gelehrt habe, Kritik bestehe nicht in „find faults" als auch auf Horaz. Longin ist nur der dritte im Bunde, allerdings auch der, der am ausgedehntesten zu Worte kommt. Aber es war Dryden nicht möglich, sich in seinem Longin-Resumee gänzlich dem Horazischen Gedankenkreis zu entziehen. Er führt als Entschuldigung der Fehler an, sie seien nur aus „carelessness" entstanden und „marks of human frailty". Longin erwähnt jedoch nur die Sorglosigkeit, oder, wie er es auch nennt, die Geringschätzung des

[1]) Grounds of crit.: In a poet, his inborn vehemence ... will run him out of breath ... if it be not supported by the help of art S. 139.

[2]) Long. 36, 4.

Kleinen, die „incuria“[1] des Horaz, „human frailty“ aber ist offenbar eine Übersetzung von „humana natura“ der *Ars poetica*.

Ehe wir Dryden verlassen, müssen wir noch einiger Stellen gedenken, die schon, bevor er die Bekanntschaft Longins gemacht hatte, seine Ansicht auf dem Wege zur reinen Genielehre zeigen. Noch sind die Einzelheiten nicht zu finden, die er später Longin entnimmt, aber die Grundlagen sind vorhanden. Wie Περὶ ὕψους IX Seelengröße als das wesentlichste Erfordernis hinstellt, so heißt es schon 1664 sehr ähnlich und doch, der ganzen Art nach, nicht longinisch in der Vorrede zu den *Rival ladies*: „Shakespeare who, with some errors not to be avoided in that age, had undoubtedly a larger soul of poesy, than ever any of our nation,“ und noch einmal 1668 im *Essay on dramatic poesie*: „Shakespeare was the man who of all modern, and perhaps ancient, poets, had the largest and most comprehensive soul.“

Sir William Temple (1628—1699).

Viel kürzer kann über Sir William Temple und seinen Aufsatz *On poetry* (Spingarn III, 80) gehandelt werden. Direkt die Benutzung der Longinschen Schrift ihm nachzuweisen ist unmöglich, jedoch finden sich einige Sätze, die vermuten lassen, daß er sie gekannt hat. Als Grundlage alles Dichtens bezeichnet Temple die natürliche Begabung und sagt von ihr: „From this arises that elevation of genius which can never be produced by any art or study, . . and therefore is agreed by all to be the pure and free gift of Heaven or of Nature.“ Auch Longin spricht c. II, 1 von der „Mitgift der Natur“. — Aber obwohl die Begabung die „Mutter der Poesie“ ist, muß sie Hilfe von der Kunst bekommen. Denn, so wird sehr ausführlich auseinandergesetzt, ohne die Anlage wäre die Poesie zwar „flat and languishing“, ohne Kunst aber „wild and extravagant“.

[1] „incuria“ hat an der betreffenden Stelle auch Hudson's Longin.

Die Ähnlichkeit mit Longin II, 2 ist zu bemerken, auch darauf zu verweisen, daß S. 82/3 von Homer gesagt wird, er war „perhaps . . of all others, the vastest, the sublimest, and the most wonderful genius".

Earl of Roscommon (1633?—1685).

Während der Longineinfluß bei Temple ziemlich hypothetisch ist, befinden wir uns bei dem Earl of Roscommon wieder auf sicherem Boden. Aber die Rolle, die Longin in seinen Schriften spielt, ist nicht sehr groß, und auch der Platz, der ihm unter den antiken Autoren gegeben wird, ist weniger hervorragend als bei Dryden. Dort rangierte er unmittelbar hinter Aristoteles, Roscommon sagt dagegen in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung von Horaz' *Ars poetica* S. 248: „Next to Aristotle's Art of poetry, I know of no piece of criticism in antiquity, which is more excellent than this," und nennt Longin dort gar nicht.

Von den Gebieten, auf denen er Longin Anregungen verdankt, ist in erster Reihe eins zu nennen, das Dryden nicht behandelt hatte, das aber im Laufe der Zeit weite Kreise beschäftigte, nämlich die Frage, wie weit der Stil mit der Erhabenheit eines Werkes zu tun habe. Für Longin waren die stilistischen Verhältnisse, obwohl sie einen breiten Raum einnehmen, von sekundärer Bedeutung. Hauptsache war der gedankliche Inhalt: wenn dieser erhaben war, war es die Dichtung auch. Die Erhabenheit kann freilich künstlich durch technische, rein sprachliche Mittel, durch Figuren und gewählte Diktion, gesteigert werden, jedoch nur an passender Stelle. Und diese künstliche Erhabenheit ist so wenig Grundbedingung des wahrhaft Sublimen, daß Longin Fälle angab, in denen der „bloße Gedanke ohne gesprochene Worte", das Schweigen, erhabener war, als die Sprache es hätte sein können. Hierauf baute sich die weitverbreitete Anschauung, das Erhabene könne nur im Einfachen liegen. „Sublime" und „simple" sind Worte, die wir dauernd nebeneinander antreffen. Das

war zwar nicht mehr ganz Longin, aber immerhin eine logische Fortentwicklung, eine Verallgemeinerung eines Einzelfalls. Anders steht es mit der umgekehrten Ansicht, die die Erhabenheit ganz aus dem Gedanklichen herauszieht und in das Sprachliche verlegt. Sie ist der Longinschen Meinung direkt entgegengesetzt. Roscommon ist ihr Anhänger, aber er bringt es fertig, die antilonginsche Auffassung mit Longins Beweisgründen zu kräftigen, natürlich unter Benutzung eines ganz aus dem Zusammenhang gerissenen Satzes. Bei Besprechung von Horaz, *a. p.* 95:

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri

wird bemerkt: Horace must be taken here as meaning only in the great distresses of tragedy, where grief ought to be expressed in a simple and common phrase . . . Longinus determines it in general, that the sublime is not proper to move pity. Und noch einmal zu Vers 97:

Proicit ampullas et sesquipedalia verba.

„Sesquipedalia verba" wird mit „bombast words" wiedergegeben und dann fortgefahren: „The Greeks often made compound words of a prodigious length, which were successful in the sublime, but ridiculous in the passion of grief." Freilich stellt Longin den Kummer als unvereinbar mit dem Erhabenen hin, aber aus einem ganz anderen Grunde als es hier den Anschein hat. Nicht weil Kummer einfachen Stil braucht und das Erhabene, mit dem erhabenen, hochtönenden Stil zusammenfällt, sondern weil Kummer „ein niedriger Affekt, fern von allem Erhabenen" ist (Long. VIII, 2) und darum zu gering für diese höchste Dichtgattung. Bisweilen kommt Roscommon aber dem Longinschen Gedanken näher, so im *Essay on translated verse:*

Hail, mighty Maro! may that sacred name
Kindle my breast with thy celestial flame;
Sublime Ideas, and apt words infuse.
(Sping. II, 302,15)

Das erinnert sehr stark an die Longinsche Auffassung von der Nachahmung, wie sie schon S. 23 besprochen ist.

Aus der Schrift des Griechen stammt auch die zu Horaz, *a. p.* 63 gemachte Anmerkung: „Nothing contributes so much to the ridiculous as the grand“ (Long. III, 1).

In der Geniefrage hat Roscommon ähnlich wie Dryden die Ansichten Longins und Horaz' neben- und auch etwas durcheinandergebracht. Zu den Versen 351 ff. gibt er u. a. die Anmerkung: „The faults of poets ought to be either little negligences, or meer marks of human frailty; mankind not being able to take equal care of every thing. Longinus has explained this passage in his XXX[th] chapter.“ Dabei hat ihm ganz offenbar Drydens Wiedergabe der Longinschen Gedanken vorgeschwebt, mit der sie beinahe wörtlich übereinstimmt; denn, wie S. 28 erwähnt, Longin selbst hat nicht ganz so gesagt. Hier wird also eine Horazstelle durch einen Satz erklärt, der sich zwar als Longin gibt, aber gerade an der entscheidenden Stelle, nämlich bei den Worten „human frailty“, eine Horazische Wendung aufgenommen hat. Zu beachten ist übrigens, daß Roscommon's Übersetzung dieser Verse unvollständig ist. Denn wenn es heißt:

> I will not quarrel with a slight mistake,
> Such as our nature's frailty may excuse,

dann fehlt gerade die Entschuldung der „incuria“, also gerade der Grund, der Horaz und Longin gemeinsam war.

Sheffield (1648—1721).

Sheffield, oder wie er volltönend mit allen Titeln in einer alten Ausgabe (1713) genannt wird: John Sheffield, Earl of Mulgrave, afterwards Marquess of Normanby, now Duke of Buckingham, hat nur wenig Longinsche Spuren aufzuweisen. Es handelt sich in erster Reihe um den *Essay on poetry*. Bei der Untersuchung, welche Art der Schriftstellerei die höchste ist, gibt er der Poesie diesen Ehrenplatz, und zwar, weil

> . . . of all writings, sacred poesie
> Shines most sublime to a discerning eye. (S. 299 der

alten Ausgabe). Es muß sich hier um eine spätere Fassung handeln, denn bei Spingarn, der das Original von 1682 abdruckt, lesen wir dafür:

v. 3. 4: And of all sorts of writing none there are
That can the least with poetry compare.

Möglicherweise auf Longin zurück gehen die Verse über Genie und Kunstmittel (Sping. 286):

Number, and rhyme, and that harmonious sound,
Which never does the ear with harshness wound,
Are necessary, yet but vulgar arts;
For all in vain these superficial parts
Contribute to the structure of the whole
Without a genius too: for that's the soul,
A spirit which inspires the work throughout,
As that of nature moves the world about: etc.

Die Kunst ist nicht zu entbehren: S. 305 bei Besprechung der Oden:

The poet here must be indeed inspired,
With fury too, as well as fancy fired.[1])
Cowley might boast to have perform'd this part,
Had he with nature join'd the rules of art.

Ebenso in dem Gedicht *On Mr. Pope, and his poems* (Johns. poets 32, 100). In diesem „censorious age" werde eigentlich alles getadelt, selbst Homer, und nichts hätte ihn veranlassen können, ein Lobgedicht zu verfassen, nicht einmal „so sublime a thing as the great Iliad"; nur der Wunsch, Pope zu preisen,

this genius, join'd with so much art.

Mehr ist über Sheffield nicht zu sagen.

Rob. Wolseley (1649 – 1697).

Noch weniger über Robert Wolseley oder vielmehr über eine *Preface to Valentinian, a tragedy, as 'tis alter'd by the late Earl of Rochester*, 1685, die ihm meist zugeschrieben wird. Daß der Verfasser Longin gekannt hat,

[1]) Variante bei Sping. II, 289: „And not with fancy, but with fury fired."

geht aus einer Polemik gegen Sheffield hervor (Sping. III, 201). „Shall we lay aside the prescriptions of Aristotle, Longinus, and Horace, contrary to the experience of near 2000 years, and practise hereafter by his new dispensatory?" Interessant ist, daß Wolseley allem Anschein nach nicht mehr weiß, daß die Longinhandschrift erst im 16. Jahrhundert veröffentlicht worden ist. — Seine Ausführungen über die „negligences" z. B. S. 1 und S. 8 haben nichts spezifisch Longinisches an sich: sie sind, wie die direkte Berufung auf Horaz zeigt, wohl nur diesem zu verdanken.

John Dennis (1657—1734).

Zu beachten wegen seiner Äußerungen über Longins Stil ist John Dennis. Er zeigt so recht, in wie hohem Grade das Urteil über eine Schrift von der Absicht abhängig ist, mit der man an sie herantritt. Bei andern ist Longin der erhabene Autor; für manche sogar ein wahrer Dichter, mit all dessen Fehlern, d. h., weil er der Phantasie oft Spielraum läßt, nicht recht geeignet, um als systematisches Lehrbuch benutzt zu werden. Bei Dennis ist es genau umgekehrt. Für ihn wird Longin, da es ihm so paßt, geradezu zum Muster eines Lehrbuches. In *The impartial critick,* 1693, 1. Dialog, Sping. III, 157, wird geklagt, daß kritische Werke im „pleasant style" geschrieben würden: „A critick, whose business is to instruct, should keep to the didactic stile, as Aristotle, Longinus and the French criticks have done." Auf die Frage des andern, was denn das für ein Stil sei, erfolgt die Antwort, es sei einer, der „is fit for instruction, and must be necessarily upon that account pure, perspicuous, succinct, unaffected, and grave". Zwei von diesen Eigenschaften werden näher erklärt: sie charakterisieren nach der Ansicht des Verfassers auch Longins Stil: „Succinctness" sei dazu da, damit man die Vorschriften leichter verstehe und behalte, „gravity" gebe ein „air of authority" und rufe einen tieferen Eindruck hervor.

Dennis' Genielehre ist nicht mit Gewißheit Longin oder Horaz zuzuweisen: nur der letztere wird genannt. Es han-

delt sich hierbei um die Schrift: *On the genius and writings of Shakespeare* (N. Smith 24 ff.), 1711. Auch für ihn ist „genius“ das Wichtigste, ideal dagegen erst, wenn es mit „art“ verbunden ist: „If Shakespeare had these great qualities by Nature, what would he not have been, if he had join'd to so happy a genius learning and the poetical art?“ Er zitiert zu einer ähnlich lautenden Stelle *a. p.* 408 (S. 30). Die Folgen, die aus diesem Fehlen der Kunst entstehen, sind wohl in Erinnerung an das aufgestellt, was Longin als Wirkung des Erhabenen bezeichnet. Shakespeare war dadurch „less moving, less surprizing, and less wonderful“. [1]) Man vergleiche damit in Ermangelung der Erreichbarkeit einer englischen Übersetzung vor Dennis die Boileau's: man findet: „transport“, „surprise“, „admiration.“

Nach Longin II gebildet ist sehr wahrscheinlich der Ausdruck „genius . . . unguided and unassisted by art“.

Aber von der Theorie zur Praxis ist es noch ein weiter Weg. Man kann sehr wohl das Genie verherrlichen und daneben ein Kritiker der alten Schule sein. In Dennis' eigentlicher Kritik weht kein Hauch longinischen Geistes, sehr vieles ist kleinlich gedacht. Daß in *Troilus and Cressida* gerügt wird, daß Hektor von Aristoteles spricht, der erst 1000 Jahre später geboren wurde, u. a., mag berechtigt sein. Was soll man aber dazu sagen, wenn mit strenger Miene bemerkt wird, der Volskerführer im *Coriolan* habe nach Livius Tullius Attius, nicht Tullius Aufidius geheißen, und wenn es von Shakespeare deshalb heißt, er sei „guilty of . . . grossest faults“ (S. 32)?

Blount.

Nicht übergehen möchte ich ein Lobgedicht eines **Blount** auf Garth's *Dispensary* (Johns. 28, 17), in dem Garth andern Autoren gegenübergestellt wird und ihre Werke die Bezeichnung „an abortive, or an infant Muse“ erhalten. Man denke an Smith's Longin XIV, S. 39: „Productions imperfect and abortive.“

[1]) S. 26.

M. Prior (1664—1721).

Die Bedeutung Longins als Kritiker und seine allgemeine Benutzung zeigt Prior's *Epilogue to Mrs. Manley's Lucius* (Johns. 33, S. 94): Männer würden zwar kritisiert, aber

Arm'd with Longinus, or with Rapin, no man
Drew a sharp pen upon a naked woman.

Ch. Gildon (1665—1724).

Für uns nur von geringer Bedeutung wie die Letztgenannten und nur der Vollständigkeit wegen erwähnt wird Charles Gildon mit seiner *Vindication of 'Paradise Lost'*, 1694 (Sping. III). Sein Lob der Sprache Milton's erinnert an Longin XXX über die Diktion, wo die „Wahl der eigentümlichen und bezeichnenden, dabei gewählten und glänzenden Worte“ als Hilfe des Erhabenen genannt wird mit gleichzeitiger Warnung vor unpassender Anwendung. Einige hierher gehörige Sätze Gildons heißen: „Those ancient and consequently less intelligible words, phrases, and similies, by which he frequently and purposedly affects to express his meaning, in my opinion do well suit with the venerable antiquity and sublime grandeur of his subject“ (S. 198), ferner: „How much deeper an impression less us'd . . . significant words make on a reader's fancy than such as are more common“ und endlich, indem das Vermeiden dessen, was Longin tadelt, hervorgehoben wird: „If his matter requires a meaner style, how much soever he speaks loftily at one time, at another he does even to a miracle suit his speech to his subject.“

Gay (1685—1732).

Noch weniger wichtig ist für uns Gay, dessen Verse:

'Tis the sublime that hurts the critic's ease:
Write nonsense, and he reads and sleps in peace [1])

nur zeigen, daß er von der Existenz Longins etwas gehört hat.

[1]) Johnson 35, 184.

Fenton (1683 – 1730).

Das Ziel der Poesie sucht wie Longin im Erhabenen Fenton (Johns. 351). Daher wirft er der Muse der Tragödie vor, sie sei „mistaking rattling nonsense for sublime“ (S. 280), und von Virgil heißt es S. 282, er „soar'd sublime in epic strains“. Dem entspricht seine Diktion:

> the diction must be found
> Of easy grandeur and harmonious sound.
> Thus when she (die Muse) rais'd her voice divinely great
> To sing the founder of the Roman state;
> The language was adapted to the song,
> Sweet and sublime with native beauty strong. S. 283.[1]

Auffallend ist das Zusammenstellen von „sweetness“ und „sublimity“, aber die Kenntnis dieser Verse hält uns davon ab, das Prädikat „sweet“ bei der Sappho als im Widerspruch mit Longins Auffassung dieser Dichterin stehend anzusehen.[2] Später wird Longin oft vorgeworfen, daß er Sapphos Ode als Beispiel des Erhabenen angeführt habe. Das sei nicht der Fall, das Gedicht sei nur „schön“. Fenton vereint gewissermaßen die Ansichten Longins und seiner Gegner in dieser Frage und steht damit so wenig allein, daß Walter Harte in den Versen: *To a young lady with Fenton's Miscellanies*, S. 389, von Fentons Dichtungen sagt:

> Strains, where tender and sublime conspire
> A Sappho's sweetness, and a Homer's fire.

Wie er sich freilich ein wahrhaft erhabenes Werk denkt, das zugleich „süß“ ist, darüber verlautet nichts.

Somervile (1675 – 1742).

Eine Äußerung über die Geniefrage findet sich bei Somervile. Daß er Longin kannte, scheint daraus hervorzugehen, daß er als Ziel der Poesie nicht „gefallen“ und „belehren“, sondern „to elevate and to surprise“ pro-

[1] Epistle to Mr. Southerne.
[2] Vgl. S. 121.

klamiert (Long. I). Wenn er Fehler durch menschliche Schwäche entschuldigt, so war das, wie wir sahen, eigentlich Horaz' Meinung, aber durch Dryden und Roscommon als Longinscher Gedanke bekannt geworden. Wir können das bei Somervile um so mehr glauben, als bei ihm die erhabene Dichtung als die wahre erscheint. Er ruft seine Muse an, ihm nicht „vulgar thoughts" einzuflößen und sagt von ihr:

Sublime she mounts the skies.

(*An imitation of Horace IV, 2*, Johns. 40, 182.)

Die Stelle über die Fehler lautet:

Indulgence is to human frailty due;
Ev'n Pope has faults, and Addison a few;
But those, like mists that cloud the morning ray,
Are lost and vanished in the blaze of day.

(*To Allan Ramsay, upon his publishing a second volume of poems* S. 21.)

Gilbert West.

Longins Namen begegnen wir bei Gilbert West in der Vorrede zur Pindarübersetzung (Johns 57), wo er über die Vorzüge und Fehler seines Dichters handelt. Er gibt Longins Ansicht ohne weiteren Kommentar wieder, erklärt sich also mit ihm in der Frage, wie ein großes Dichtwerk, das Fehler aufweist, zu beurteilen ist, identisch. Es heißt da: „Longinus indeed confesses, that Pindar's flame is sometimes extinguished, and that he now and then sinks unexpectedly and unaccountably; but he prefers him, with all his faults, to a poet who keeps on in one constant tenour of mediocrity, and who, though he seldom falls very low, yet never rises to those astonishing heights, which sometimes make the head even of a great poet giddy, and occasion those slips which they at the came time excuse."

Jonathan Swift (1667—1745).

Einen bei seiner sonstigen Bedeutung ziemlich geringen Einfluß Longins zeigt Swift. Auf ein Gedicht ist bereits S. 17 hingewiesen worden. Ob wir in *A letter of advice*

to a young poet XI, 93 ff. Longinsche Gedanken zu erkennen haben, ist ganz unsicher, da jede direkte Angabe fehlt. Swift geht hier noch weit über das hinaus, was Longin lehrt. Während dieser gesagt hatte, das Genie stehe höher als der dichtende „learned man“, oder, wie Swift sich ausdrückte: „Learning is no way necessary either to the making a poet, or judging of him“ und „Shakespeare ... was no scholar, yet was an excellent poet“, schließt er sich einem Kritiker an, der meint: „Shakespeare had been a worse poet, had he been a better scholar.“ Das Wissen wird also als direkt schädlich hingestellt, der Dichter muß ganz frei von ihm bleiben. Wahrscheinlich entlehnt aus Longins Abschnitt über die Nachahmung (XIII, 2) sind die Ausführungen über die Art, wie man die antiken Autoren benutzen soll: „Your business is not to steal from them, but to improve upon them, and make their sentiments your own; ... which is very possible, without the scurvy imputation of filching. For I humble conceive, though I light my candle at my neighbour's fire, that does not alter the property, or make the wick, the wax, or the flame, or the whole candle, less my own.“

Neben dieser Schrift kommen noch einige *Tatler*-Nummern in Frage. Neuerdings ist zwar bestritten worden, daß sie von Swift stammen [1]). Dennoch bespreche ich sie hier. Abgesehen von Nr. 66 (8.—10. September 1709), wo von einem Dean gesagt wird, er habe „propriety of speech (which might pass the criticism of Longinus)“ handelt es sich um die im satirischen Ton gehaltene Nummer 59 vom 25. August 1709. Daß die ganze Sache ein Scherz ist, daß Longinus nie etwas derartiges gesagt hat, wie ihm hier in den Mund gelegt wird, beweist nur, welch allgemeiner Bekanntheit er sich erfreute, wenn man gerade seine Autorität anruft.

Ein angeblicher Herr Obadiah Greenhat bittet Bicker-

[1]) Ball in der Ausgabe von Swifts Briefen I, 166 f. in einer Anmerkung zu einem Briefe Steele's an Swift.

staff in einem Brief, ihm eine von ihm aufgestellte Behauptung zu erklären: „I have a profound respect for you, which makes me write this, with the same disposition with which Longinus bids us read Homer and Plato. 'When in reading', says he, 'any of those celebrated authors, we meet with a passage to which we cannot well reconcile our reasons, we ought firmly to believe, that were those great wits present to answer for themselves, we should to our wonder be convinced, that we only are guilty of the mistakes we before attributed to them.'" Was der Verfasser mit dem Brief und dem Zitat bezweckt, versucht ein Übersetzer (*Der Schwätzer, eine Sittenschrift, aus dem Engl. des Herrn R. Steele*, Leipzig 1756) zu erklären: „Der nachstehende Artikel ist ein feiner und sehr nachdrücklicher Spott der scheinbar zärtlichen Schreibart und der niederträchtigen Bosheit der Hofleute, die einen Menschen hinterlistigerweise umbringen, indem sie ihn loben." Zum Zitat heißt es: „In Longins Buche findet sich nichts dergleichen. Aber die Hofleute wollen oft gelehrt scheinen und betrügen andere damit." Uns hilft diese merkwürdige Deutung nichts; aber sie ist auch nicht von Wichtigkeit.

Auf eine vereinzelte Stelle ist noch aufmerksam zu machen. In der Schrift *On the wisdom of this world* (works IV, 175) wird gesprochen von dem „system of Moses . . who was in great reputation . . . in the heathen world, as we find by Diodorus, Justin, Longinus."

Addison (1672—1719).

Viel tiefgreifender als bei allen bisher behandelten Autoren mit Ausnahme vielleicht von Dryden ist der Longineinfluß bei Joseph Addison. Was diesen Schriftsteller für unsre Untersuchung noch besonders wichtig macht, ist die ungemeine Beliebtheit, der er sich bei Zeitgenossen und Späteren erfreute. Anmut der Schreibweise und Lebendigkeit des Inhalts machten und machen seine Schriften, besonders die Spectatornummern, zu einer anziehenden Lektüre. Jedermann kannte und las ihn, und Autoren und

Stoffe, über die er handelte, waren ihrer Popularität sicher. So ist es kein Zufall, wenn die Zahl derer, die sich nach Addison mit Longin beschäftigen, erheblich größer war als vorher. Mancher von ihnen hätte sich vielleicht nicht mit der Schrift befaßt, wenn er nicht ein eifriger Leser des *Spectator* gewesen wäre. Addisons Bedeutung als Vulgarisator Longins ist wohl kaum geringer anzuschlagen als Boileaus. Um die Fülle des Materials einigermaßen übersichtlich ordnen zu können, soll Addison in zwei getrennten Abteilungen dargestellt werden, einmal in seiner allgemeinen Abhängigkeit von Longin mit besonderer Berücksichtigung der Genielehre, das andere Mal als einer der Stammväter der Sensualisten, oder, wie Hettner sie nennt, der „psychologischen Ästhetiker", eine Bezeichnung, die er freilich nicht auf alle von uns gemeinsam behandelten Autoren anwendet.

Longin erscheint unter den antiken Autoren bei Addison ebensowenig wie bei Dryden an allererster Stelle. Voran geht ihm nach wie vor Aristoteles. „Aristotle, who was the best critic," sagt der *Spectator* 291 vom 2. Februar 1712. Dagegen werden ihm selbst die Bezeichnungen „the great critic" (339) und „true critic" (592) beigelegt. Besser als aus diesen kurzen Worten erhellt die Wertschätzung Longins aus einem humoristischen Artikel im *Guardian* Nr. 108 (15. Juli 1713). In einer früheren Nummer war vorgeschlagen worden, einen „Short Club" zu gründen. Dem wird von einem Briefschreiber hier der „Tall Club" gegenübergestellt, der auch einen Clubdichter hat, nämlich einen „of a genius as exalted as his stature, and who is very well read in L o n g i n u s his treatise concerning the sublime".

Ein besonderes Lob, auf das schon S. 16 hingewiesen worden ist, erntet Longin für seinen Stil. Als seien die Worte direkt gegen Dennis' Bemerkungen über Longins Schreibweise und die der Kritiker überhaupt [1]) gerichtet, heißt es im *Spectator* 253 (20. Dezember 1711): „I think there is nothing in the world so tiresome as the works

[1]) Vgl. S. 34.

of those critics who write in a positive dogmatic way, without either language, genius, or imagination.“ Deshalb lobt Addison L o n g i n u s, „who in his reflections has given us the same kind of sublime, which he observes in the several passages that occasioned them“, und mit ihm Pope's *Essay on criticism,* denn auch er hat „exemplified several of his precepts in the very precepts themselves“. Dieselbe Ansicht wird später noch einmal ausgesprochen, und die Forderung guten Schreibens auch für moderne Kritiker aufgestellt. Im *Guardian* 115 (23. Juli 1713) wendet sich Addison gegen eine bestimmte Art „critics“ und sagt: „If the critic has published nothing but rules and observations in criticism, I then consider whether there be a propriety and elegance in his thoughts and words; .. but if ... I find nothing but dogmatical stupidity, I must beg such a writer's pardon if I have no manner of deference for his judgment, and refuse to conform myself to his taste. *The greatest critics among the ancients are those, who have the most excelled in all other kinds of composition, and have shown the height of good writing even in the precepts which they have given for it.*“ Mit dieser Ansicht stand Addison keineswegs allein. Er zitiert ein Gedicht C o n g r e v e's an T e m p l e:

> So Macer and Mundungus school the times,
> And write in rugged prose the softer rules of rhymes.
> Well do they play the careful critic's part,
> Instructing doubly by their matchless art:
> Rules for good verse they first with pains indite,
> Then shew us what are bad, by what they write.

und W o l s e l e y [1]) beklagt sich bitter darüber, daß keiner so begierig sei andere zu lehren, als diejenigen, die selbst nicht schreiben könnten. Die Zeit verlangte also danach, brauchbaren Inhalt auch in schöner Form vorgesetzt zu bekommen. Unter diesen Verhältnissen war Longins künstlerische Darstellung seiner Gedanken nicht eine an-

[1]) Vgl. S. 33.

genehme Zugabe, sondern eine sehr wesentliche Bedingung seiner Wirksamkeit.

Die Genielehre Addisons steht in der Frage nach dem Verhältnis von Genie und Regel ganz unter Longins Einwirkung. Was der Engländer im einzelnen unter „genius“ versteht, gehört allerdings nicht dazu. In Nr. 160 des *Spectator* (3. September 1711) findet sich seine berühmte Zweiteilung der Genies. Die einen sind die, die von der ganzen Welt bestaunt und als Wunder angesehen werden, die durch die bloße Stärke ihrer natürlichen Begabung und ohne jeden Beistand von Kunst oder Gelehrsamkeit Werke geschaffen haben, die unter den Zeitgenossen und der Nachwelt gleich bewundert werden. Dazu gehören Homer, Pindar und Shakespeare. Sie sind „nobly wild“ und „extravagant“. Die andere Klasse hat die Größe ihrer natürlichen Talente den Einschränkungen von Vorschriften unterworfen. Ihr gehören Plato, Aristoteles, Vergil, Cicero, Milton und Bacon an. Diese Trennung hat mit Longin nichts zu tun. Denn im Longinschen Sinne Genies, d. h. Männer mit angeborener dichterischer Begabung sind sie alle, wie schon daraus hervorgeht, daß Longin Homer und Plato nebeneinander als große Genies behandelt, wenn er auch Platos Abgängigkeit von Homer nicht leugnet. Es handelt sich also ganz allgemein um die Entscheidung darüber, ob ein unregelmäßig-geniales oder ein regelmäßig-ungeniales Werk höher zu bewerten ist. Darüber hat Addison an verschiedenen Stellen gesprochen, sehr ausführlich im *Spectator* 279 (19. Januar 1712). Es ist von Homer die Rede, und der Verfasser erkennt bei ihm Versehen an, von denen es heißt, sie fänden sich nicht in den Werken von Menschen „of a much inferior genius“. Dann geht es weiter, in fast wörtlicher Anlehnung an Longin: „If there are blemishes in any particular thoughts, there is an infinite beauty in the greatest part of them. In short, if there are many poets who would not have fallen into the meanness of some of his sentiments, there are none who could have risen up to the greatness of others.“ Gemeint

mit diesen Worten ist zwar nur Homer, der den „many poets“ gegenübergestellt wird, aber was hier von ihm gilt, wird an mehreren anderen Stellen auch auf andere ausgedehnt und zur allgemeinen Gültigkeit erhoben. Nicht, wieviel Genies Addison anerkennt, sondern die Tatsache, daß er sie überhaupt als eine besondere Klasse von Dichtern mit besonderem Namen gelten läßt, macht im Grunde die Bedeutung seiner und eigentlich jeder Genielehre aus. Die Gedanken werden nun weiter ausgeführt; Addison fordert geradezu, für das Epos wenigstens, einen Poeten, der in sein Werk erhabene Gedanken legen könne: „Nor is it sufficient for an epic poem to be filled with such thoughts as are natural, unless it abound also with such as are sublime.“ Und nun zieht er, streng nach den Prinzipien Longins, einen Vergleich zwischen Homer und Vergil, der zuungunsten des letzteren ausfällt: „He has not indeed so many thoughts that are low and vulgar, but at the same time has not so many thoughts that are sublime and noble.“ Aus all diesen Ausführungen ergibt sich nicht nur, daß Addison der genialen Dichtung den höchsten Platz zuweist, sondern auch, daß diese „geniale“ Dichtung dasselbe ist, was Longin unter „erhabener“ versteht. Doch war die Identität beider Arten schon bei dem Griechen deutlich zu erkennen. Hier wird sie nur noch weiter ausgeführt. Nicht nur sind die erhabenen Gedanken Charakteristikum eines genialen Werkes, sondern auch die Wirkungen eines solchen sind genau die, die Longin für ein erhabenes Werk angibt. Der Unterschied zwischen bloß gefälliger und sublimer Dichtung, von Longin im Eingang der Schrift mit aller Schärfe ausgesprochen, kehrt hier wieder. Vergil, dem das eigentliche Genie versagt ist, kann zugebilligt werden, daß er „everywhere charms and pleases,“ aber nur ganz selten gelingt es ihm, daß er „elevates and transports“.

Was die Beobachtung Homers ergab, daß seinen Fehlern viel größere und zahlreichere Schönheiten gegenüberstehen, veranlaßt Addison, eine allgemeine und grundlegende Regel für die Beurteilung solcher Werke über-

haupt aufzustellen, und auch hier ist, wie ausdrücklich gesagt wird, Longin stark im Spiel: *Spectator* 291 (2. Februar 1712): „A true critic ought to dwell rather upon excellencies then imperfections, to discover the concealed beauties of a writer.“ Daß es Fehler gebe, könne und wolle niemand leugnen. Aber, so fährt er fort, „I must observe with Longinus, that the productions of a great genius, with many lapses and inadvertencies, are infinitely preferable to the works of an inferior kind of author, which are scrupulously exact and conformable to all the rules of correct writing.“ So meinte Addison nicht bloß gelegentlich, sondern wir haben Zeugnisse aus ganz verschiedenen Zeiten darüber. Wenn er schon im *Wigh-Examiner* (14. September 1710) in einem durch politische Streitigkeiten veranlaßten Artikel sagt: „I have always admired a critic that has discovered the beauties of an author, and never knew one who made it his business to lash the faults of other writers, that was not guilty of greater himself,“ so heißt es ganz entsprechend noch im *Spectator* 592 (10. September 1714): „The ancient critics are full of the praises of their contemporaries; they discover beauties which escaped the observation of the vulgar, and very often find out reasons for palliating and excusing such little slips and oversights as were committed in the writings of eminent authors.“ Dagegen wären die modernen Autoren, soweit sie sich kritisch betätigen, darauf bedacht, Fehler herauszufinden, die nur in ihrer Einbildung bestehen, und als Irrtümer zu erweisen, was man allgemein als Schönheiten angesehen habe. Im Verlauf dieses Artikels geht Addison dann noch ein gutes Stück weiter als Longin, denn er behauptet, es verrate manchmal erheblich mehr Urteilskraft, von den Kunstregeln abzuweichen, als sie zu befolgen. Die meisten Nichtbeachtungen der Regeln stammen indessen — und das hängt wieder mit der Zweiteilung der Genies zusammen — daher, daß der betreffende Dichter von der Existenz der Regel einfach nichts gewußt hat. Das sagt Longin an keiner Stelle: weder bewußtes Abweichen von der Regel, noch Unkenntnis derselben kommt

für ihn in Frage, sondern allein ihre Nichtbeachtung infolge der bei Großen erklärlichen Geringschätzung des Kleinen. In der Praxis macht freilich der Unterschied nichts aus. So oder so, die Hauptsache ist, daß der Kritiker an der Ignorierung der Regel nichts Tadelnswertes findet.

Indessen, trotz aller Unzweideutigkeit, mit der Addison sich vom Regeldienst lossagt — er ist kein systematischer Theoretiker und so mangelt es seinen Ausführungen nicht hier und da an Widersprüchen. Freilich, den Vorzug des Genies gibt er nie auf, aber es paßt doch wenig zu dem Vorangehenden, wenn er von der absoluten Notwendigkeit der Innehaltung gewisser Regeln spricht. So aber steht es im *Spectator* 409 (19. Juni 1712): „Although in poetry it be absolutely necessary that the unities of time, place and action, with other points of the same nature, should be thoroughly explained and understood; there is still something more essential to the art, something that elevates and astonishes the fancy, and gives a greatness of mind to the reader, which few of the critics besides Longinus have considered." Noch weiter aber entfernt sich Addison von seiner sonstigen Ansicht im *Guardian* 98. Er beginnt scheinbar ganz der Genielehre entsprechend: „Es ist nur ein geringer Trost für einen Autor, der außer sich selbst keinen einzigen Bewunderer in der Welt hat, wenn er sich sagen kann, ganz nach den Kunstregeln gearbeitet zu haben." Nun müßte man denken, der Grund des geringen Beifalls werde dem Fehlen der Begabung zugeschrieben. Das geschieht aber nicht, vielmehr heißt es, der Autor müsse Verdacht schöpfen, ob er nicht vielleicht „misapplies the rules of his art". —

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Addisons Ansichten über das Genie zum allergrößten Teil von Longins Schrift beeinflußt sind. Dennoch dürfen wir selbst bei ihm nicht an eine Alleinherrschaft des Griechen glauben. Hier und da wird auf Horaz Bezug genommen. Im *Guardian* 110 wendet sich Addison gegen einen eingesandten Brief, der das Werk eines großen Dichters kritisiert, „whose very

faults have more beauty in them than the most elaborate compositions of many more correct writers." Er beruft sich auf Horaz als seinen Gewährsmann, der erklärt, er fühle sich durch solche kleinen Fehler nicht verletzt, die man der „inadvertency" und der „imperfection of human nature" zuschreibe. Da der zweite Grund seit Dryden nicht mehr sicher auf Horaz weist, und „inadvertency" eben erst (S. 45) im Zusammenhang mit Longin gebraucht wurde, würde man auch hier nicht an den Römer denken, wenn nicht eben sein Name ausdrücklich in der Abhandlung stände.

Ein Beispiel ähnlicher Art, ein Muster dafür, wie in einem Artikel verschiedene Autoren nebeneinander ihren Einfluß geltend machen können, ist *Spectator* 285 (26. Januar 1712). Da werden Stellen aus Aristoteles gegeben, Longinsche Gedanken benutzt [1] und endlich Bemerkungen über Fehler und Schönheiten gemacht, aber auch hier stammen diese, obwohl die Heranziehung Longins so nahe lag, aus Horaz: „Such little blemishes ... we should, with Horace, impute to a pardonable inadvertency, or to the weakness of human nature." Wenn dieser menschlichen Natur nun aber zugeschrieben wird, sie könne nicht „attend to each minute particular", so ist das sehr wahrscheinlich der Longinsche Ausspruch, daß in dem Großen eine Geringschätzung des Kleinen herrschen müsse.

Ob die Herleitung dieser Ausdrücke bis ins einzelne hinein stimmt, ist von untergeordneter Bedeutung. Jedenfalls wird deutlich, wie unentwirrbar die Fäden oft durcheinanderlaufen.

Nachdem wir der Besprechung der Ähnlichkeiten zwischen Longin und Addison in der Genielehre einen so breiten Platz eingeräumt haben, wollen wir auch der Unterschiede gedenken, die zwischen ihnen bestehen. Es dreht sich dabei ebenfalls um eine Regelfrage, doch um eine, auf die sich das allgemeine Interesse weniger konzentrierte.

[1]) Die Sprache des Epos muß erhaben sein, aber der Dichter „must not swell into the false sublime".

die darum vom Kampf der Geister unberührt blieb und Addison noch als Anhänger der alten Schule zeigt. Alle verhandelten zwar darüber, ob man der genialen oder der regelhaften Dichtung den Vorzug zu geben habe; weit weniger kümmerte man sich darum, das Wesen und den Sinn dieser Regeln neu zu definieren. Das war von altersher festgesetzt: Die Regeln sollten Fehler verhindern und zwar durch Verbot des Falschen. Daran änderte auch Addison nichts. Er spricht im *Spectator* 61 (10. Mai 1711) von den Fehlern des „false wit“ und findet sie in dem „greatest genius that is not broken and cultivated by the rules of art“. Die „faults“ lassen sich also vermeiden, wenn das Genie „gebrochen“ wird. Das ist nun ganz gegen den Sinn Longins. Zwar sagt er am Anfang, er gebe die Regeln als „Zügel“ des Genies. Aber schon dort wird aus dem Zusammenhang klar, daß damit in erster Reihe nicht die Bändigung, sondern nur die Lenkung gemeint ist. Und im 6. Kapitel wird als Weg zur Vermeidung der Fehler angegeben, man solle das wahrhaft Erhabene kennen lernen. Diesem Zweck also dienen Longins Vorschriften. Hat man ihn erst erreicht, so geht man dadurch von ganz allein dem Falschen aus dem Weg. Die Methoden sind also grundverschieden, die Longins ist, kurz gesagt, positiv, die Addisons negativ.

Trotz alledem ist seine Theorie der Kritik, wenn man alle Einzelfragen überblickt, zu einem beträchtlichen Teil aus Gedanken und Anregungen Longins herzuleiten. Damit ist aber die Rolle des Griechen noch nicht ausgespielt. Addison schrieb nicht nur darüber, nach welchen allgemeinen Prinzipien ein Werk beurteilt werden müsse, sondern war auch selbst, was ihn zu seinem journalistischen Beruf besonders befähigte, ein hervorragender Kritiker. Besonders bekannt und einflußreich sind seine Besprechungen von Milton's *Paradise Lost* geworden, die das Werk eigentlich zu Weltruf gebracht haben. Und in diesen Abhandlungen bleibt er dem Autor treu, der ihm schon in den großen kritischen Fragen die Wege gewiesen hatte: Longin.

Freilich besteht ein Unterschied in dem, was er das eine und das andere Mal aus der Schrift heranzieht. Denn Milton war ein Genie der zweiten Gruppe, deren natürliche Begabung unter der Leitung der Kunst stand. Die Frage nach Genie und Regel war also hier nicht mehr zu stellen, da die Voraussetzung: ein geniales, von Regeln unberührtes Werk, fehlt. Es handelt sich vielmehr um die Feststellung: Was charakterisiert überhaupt ein Genie, also auch eins der zweiten Gruppe? und: Entspricht Milton den Forderungen, hat er ein Anrecht auf die Bezeichnung „Genie"? Und da zeigt sich, daß die Kriterien hierfür Longin entnommen sind. Allerdings, rein äußerlich unterscheidet sich die Untersuchung über Milton zunächst nicht von denen, die man in früherer Zeit trifft. In Nr. 267 des *Spectator* (5. Jan. 1712) gibt Addison als Methode für seine Besprechung des *Paradise Lost* an: „I shall therefore examine it by the rules of epic poetry, and see whether it falls short of the Iliad or Æneid, in the beauties which are essential to that kind of writing", bezeugt also seinen Respekt vor der Regel. Daneben aber geht die Auffassung Miltons als eines erhabengenialen Dichters, der er schon früh Ausdruck gegeben hatte im *Account of the greatest English poets*, 1694 (Works I, 34):

> But Milton . . .
> Whate'er his pen describes I more than see,
> Whilst ev'ry verse, array'd in majesty,
> Bold, and s u b l i m e, my whole attention draws,
> And seems above the critics nicer laws.
> How are you struck with terror and delight,
> When angel with archangel copes in fight! usw.

Später fordert er den Leser selbst auf, mit Longinschem Maßstabe an Milton heranzutreten. *Spectator* 279 (19. Jan. 1712): „Let the reader compare what L o n g i n u s has observed on several passages in Homer, and he will find parallels for most of them in the 'Paradise Lost'. Milton's chief talent, and indeed his distinguishing excellence, lies in the s u b l i m i t y of his thoughts. There are others of

the moderns who rival him in every other part of poetry; but in the greatness of his sentiments he triumphs over all the poets both modern and ancient, Homer only excepted." Dafür gibt er *Spectator* 321 (8. März 1712) ein besonderes Beispiel. Er bespricht dort das vierte Buch von Milton's Werk und sagt: „Satan's cloathing himself with terror . . is truly sublime, and at least equal to Homer's description of Discord celebrated by Longinus."

So mannigfach und erhaben die Schönheiten Miltons sind, so kann es doch keinem aufmerksamen Beobachter entgehen, daß ein sehr großer Teil von ihnen antiken Autoren entstammt, also durch Nachahmung gewonnen ist, und das war ja einer der Gründe, der Addison veranlaßte, Milton der zweiten Geniegruppe zuzuweisen. Art und Erfolg der Miltonschen Nachahmung werden im *Spectator* 333 (22. März 1712) geschildert: „It may, perhaps, be worth while to consider with what judgment Milton has avoided every thing that is mean and trivial in the description of the Latin and Greek poets; and, at the same time, improv'd every great hint which he met with in their works upon this subject." Darum hat er einen Satz aus Homer, den Longin wegen seiner Erhabenheit anführt, den er aber nicht so verwenden konnte, mit einigen anderen zusammengebracht und vereint, was in diesen Sätzen Erhabenes vorhanden war. An diese Bemerkung knüpft sich Addisons Urteil: „Milton, notwithstanding the sublime genius he was master of, has drawn to his assistance all the helps he could meet with among the ancient poets," und noch einmal sagt er zusammenfassend: „In a word, Milton's genius, which was so great in itself, and so strengthened by all the helps of learning, appears in this book every way equal to his subjects, which was the most sublime that could enter into the thoughts of a poet." In einer der folgenden Nummern (*Spectator* 339, 29. März 1712) wird das Lob wiederholt, diesmal unter ausdrücklicher Berufung auf Longin: „The critic above-mentioned, among the rules which he lays down for succeeding in the sublime way of writing, proposes

to his reader, that he should imitate the most celebrated authors who have gone before him, and have been engaged in works of the same nature; as in particular that if he writes on a poetical subject, he should consider how Homer would have spoken on such an occasion. By this means one great genius often catches the flame from another, and writes in his spirit without copying servilely after him . . Milton, tho' his own natural strength of genius was capable of furnishing out a perfect work, has doubtless very much raised and enobled his conceptions by such an imitation as that which Longinus has recommended." Da sich also herausstellte, wie günstige Wirkungen die Nachahmung hatte, daß sie imstande war, im Verein mit anderen Faktoren Genies zu erzeugen, die, nach Addisons Meinung wenigstens, den frei und unabhängig schaffenden ebenbürtig waren, so bedeutete es nur eine folgerichtige Weiterentwicklung, wenn Addison, seine Erfahrungen bei Milton und einigen anderen [1]) verallgemeinernd, die Nachahmung genialer Autoren als Mittel, selbst Großes zu leisten, empfahl. Mit diesem Rat aber konnte er sich auf Longin stützen, denn die Nachahmung, die dieser Kap. XIII, 2 befürwortet, ist nicht knechtisches äußeres Nachbilden eines Werkes, sondern besteht darin, daß der Schüler den Geist des betreffenden Autors in sich aufnimmt, und setzt voraus, daß auch er über dichterische Begabung verfügt. Gerade in dieser Bedingung, die an Longins Forderung das Wesentliche ist, stimmt Addison mit dem Griechen überein, denn alle seine „nachahmenden" Genies sind eben doch Genies. Kein

[1]) So bei Vergil (*Spect.* 279): „Virgil seldom rises into very astonishing sentiments, where he is not fired by the Iliad. He everywhere charms and pleases us by the force of his own genius, but seldom elevates and transports us where he does not fetch his hints from Homer", ebenso *Spect.* 339: „There are a thousand shining passages in Virgil, which have been lighted up by Homer." Desgleichen bei Horaz *Spect.* 417: „Homer fills his readers with sublime ideas and . . has raised the imagination of all the good poets that have come after him. I shall only instance Horace, who rises above himself, when he has Homer in his view."

Wunder also, daß Addison eine Lehre mit Freuden akzeptiert, zu der ihn die eigene Beobachtung ebenfalls führt. Sie wird ihm jetzt die wichtigste aller Regeln Longins [1], was bei dem großen Einfluß viel besagen will, und wirkt auch auf sein eigenes Schaffen ein. Die Stelle, an der er das mitteilt und die gewissermaßen alle anderen über die Nachahmung in sich vereint, steht im *Guardian* 152 (4. Sept. 1713): „There is no rule in Longinus which I more admire than that wherein he advises an author who would attain to the sublime, and writes for eternity, to consider, when he is engaged in his composition, what Homer or Plato, or any other of those heroes in the learned world, would have said or thought upon the same occasion. I have often practised this rule."

Abgesehen von diesen großen Wirkungsgebieten Longins taucht sein Name in Addisons Schriften noch an mehreren Orten auf; bisweilen in ganz äußerlicher Erwähnung, wie z. B. *Spect.* 223 und 229 in dem Hinweis auf die Περὶ ὕψους X erhaltene Ode Sapphos oder *Spect.* 61 in der Feststellung, daß Longin und Quintilian als die einzigen antiken Autoren „true" und „false wit" scheiden. Daneben aber sind noch mancherlei Gedanken Longins von Addison übernommen worden und bilden so einen Teil seiner Lehre. Dazu gehört der von Longin Kap. XXVII (nach Addisons Zählung XXIII) beschriebene Kunstgriff, die Person, von der eben erzählt wird, plötzlich redend einzuführen, ohne hinzuzusetzen, wer der Sprecher ist. Addison lobt das im *Spectator* 321 (8. März 1712), warnt aber vor unvorsichtiger Benutzung und weist als „fine instance" auf das von Longin gegebene Beispiel hin. Oder er zitiert Longins Meinung über das Verhältnis von „erhaben" und „pathetisch" (*Spect.* 339, 29. März 1712): „Longinus has observed, that there may be a loftiness in sentiments, where there is no passion and brings instances out of

[1]) Als er das erste Mal darauf zu sprechen kam (S. 51), hatte sie noch nicht diese exzeptionelle Stellung.

ancient authors to support this his opinion. The pathetic, as that great critic observes, may animate and inflame the sublime, but is not essential to it. Accordingly, as he further remarks, we very often find that those who excel most in stirring up the passions very often want the talent of writing in the great and sublime manner, and so on the contrary" (vgl. Long. VIII) und weist an Beispielen aus Milton nach, daß Longin recht hat, daß in der Tat Pathos und Erhabenheit nicht unbedingt zusammengehören. Von Späteren werden die beiden Begriffe in allen möglichen Kombinationen verbunden, bald als gleichberechtigt, bald als identisch, bald als sich ausschließend angesehen.

Auch das Schweigen als Merkmal des Erhabenen wird erwähnt. *Tatler* 133 (11.—14. Februar 1709): „Silence is sometimes more significant and sublime than the most noble and most expressive eloquence, and is on many occasions the indication of a great mind. ... There are two instances of silence in the two greatest poets that ever wrote, which have something in them as sublime as any of the speeches in their whole works." Die eine der beiden Stellen wird auch von Longin zitiert, der über das Schweigen als eine Ausdrucksmöglichkeit des Erhabenen im 9. Kapitel spricht. Es handelt sich um die Begegnung des in die Unterwelt herabgestiegenen Odysseus mit dem Schatten des Ajax. Odysseus redet ihn demütig an, aber der andere reagiert darauf „with dumb sullen majesty, and such a silence, as (to use the words of Longinus) had more greatness in it than anything he could have spoken."

Endlich ist noch eines Satzes aus der wiederholt zitierten *Spectator*-Nummer 339 zu gedenken: „The great critic I have before mentioned ... has taken notice of the sublime manner, in which the lawgiver of the Jews has described the creation in the first chapter of Genesis; and there are many other passages in scripture, wich rise up to the same majesty." Diese Stelle, so unbedeutend sie aussieht, liefert einen Beitrag zu einem Streit, der damals die Gemüter diesseits und jenseits des Kanals aufs heftigste

bewegte. In Frankreich zuerst entstanden, wurde er auch nach England übertragen, und immer wieder, das ganze Jahrhundert hindurch, nehmen Literaten und Theologen das Wort dazu und verhandeln darüber, ob die von Longin zitierte Genesisstelle oder überhaupt Stellen in der Bibel erhaben sind oder nicht. Die Angelegenheit wird schließlich zu einer rein theologischen, indem man unter „erhaben" versteht: „von Gott inspiriert" und nun im Anschluß daran die göttliche Herkunft der Bibel beweist oder bestreitet. Darüber sind ganze Bücher geschrieben worden, so Middleton *On the gift of tongues* (vgl. Hurd, Works VIII, 307 ff.), die also auch in gewissem Sinn durch den Einfluß Longins hervorgerufen worden sind.

Anonyme Spectator-Nummern.

Ich möchte an die Darstellung Addisons einige *Spectator*-Nummern anschließen, deren Autoren uns nicht bekannt sind.

Der eine Artikel zeigt die Benutzung eines Longinzitats in einer Umgebung, in die es nicht gehört (Nr. 610, 22. Oktober 1714). Der Verfasser schreibt einen moralisierenden Artikel gegen den äußeren Glanz und Reichtum und führt hierbei Longin als Autorität an: „Nothing (says Longinus) can be great, the contempt of which is great. The possession of wealth and riches cannot give a man a title to greatness, because it is looked upon as a greatness of mind, to contemn these gifts of fortune, and to be above the desire of them." Von hier aus zieht er dann über „splendour of titles", „ostentation of learning" und „noise of victories" her. Longin hat an jener Stelle (Kap. VII) nicht die mindeste Absicht, eine Moralpredigt zu halten. Er spricht von den Kriterien des Erhabenen und meint, man müsse bei Werken der Poesie darauf achten, ob ihre Größe nicht nur äußerer Schein sei, der sich beim näheren Zusehen in nichts verwandelt. Als Beispiel einer solchen Scheingröße führt er den Reichtum an, der für den Verständigen wertlos sei und dessen Nichtachtung Belobigung verdiene: eben darum sei er nicht wahrhaft groß.

Ebenso äußerlich wie dem Verfasser dieser Nummer scheint Longin dem von Nr. 634 (17. Dezember 1714) bekannt zu sein — wenn es nicht der gleiche war. Auch hier wird dem Griechen eine Meinung untergeschoben, von der sich keine Spur findet. Es ist von der allgemeinen Tendenz der antiken Philosophie die Rede, die menschliche Natur der göttlichen ähnlich zu machen und dazu wird gesagt: „Longinus excuses Homer very handsomely, when he says the poet made his gods like men, that he might make his men appear like gods.“ Aber der Zusammenhang dort ist ein ganz anderer. Es wird von der Götterschlacht gesprochen, Longin findet sie gewaltig, aber gottlos und gegen das Geziemende verstoßend: „Denn indem Homer von Wunden . . . der Götter berichtet, scheint er mir die Menschen des trojanischen Krieges nach Möglichkeit zu Göttern, die Götter aber zu Menschen gemacht zu haben.“

Richard Steele (1672—1729).

Von den Mitarbeitern Addisons ist in erster Reihe Richard Steele zu nennen. Auch er erkennt Longins Größe an, stellt ihn sogar an die zweite Stelle unter den antiken Autoren. Im *Spectator* 2 (2. März 1711) gibt er eine Beschreibung der Mitglieder der Gesellschaft und sagt über das „Member of the Inner-Temple“: Eigentlich sollte er Jura studieren, die „laws of the land“, statt dessen ist er bewandert in „those of the stage: Aristotle and Longinus are much better understood by him than Littleton or Coke“. Horaz ist hier ganz verdrängt worden. Steele bemüht sich auch, Longins Spuren zu folgen: *Tatler* 17 (19. Mai 1709): „In imitation of the great critic Longinus, I shall make . . . my observations in a stile like the author's of whom I treat.“ Daraus wird klar, daß bei Steele der Begriff „sublime“ sich nicht ganz mit dem Longinschen deckt, sondern nach der stilistischen Seite verschoben ist, ähnlich wie es bei Roscommon (S. 31) der Fall war. Longin leitet seine Besprechung der technischen Mittel des Erhabenen ausdrücklich mit den Worten ein (Kap. 16): „Gleich

hier jedoch ist . . . der Ort, von den Redefiguren zu sprechen; denn diese tragen bei richtiger Behandlung . . . nicht wenig zur Größe bei," also mit deutlicher Einschränkung des Gebrauchs. Steele jedoch im *Tatler* 17 in Besprechung eines Werkes: „The language is extremely sublime, and not at all to be understood by the vulgar; the sentiments are such as would make no figure in ordinary words; but such is the art of the expression and the thoughts are elevated in so high a degree, that I question whether the discourse will sell much." Es wird also die Identität von erhabener Dichtung und erhabenem Stil ausgesprochen. Zwar nicht so, daß der große Stil allein das Werk erhaben machen kann, aber doch, daß den sublimen Gedanken das entsprechende Kleid gegeben werden muß, nicht, wie Longin sagt, gegeben werden kann. Noch einmal wird von Steele die unauflösliche Zusammengehörigkeit des „stile sublime" mit den „thoughts" betont. Der *Tatler* 43 (19. Juli 1709) bringt von ihm einen Bericht aus „Will's Coffee-house". Man ist versammelt und beschäftigt sich mit der schwierigen Frage: „What is true sublime?" Einer der Anwesenden gibt viele Beispiele aus antiken Autoren, als Muster der Erhabenheit jedoch wird Addison's Gedicht auf den Sieg von Blindheim (1705 ged.) hingestellt. Als Kriterium des Erhabenen gilt: wenn des Dichters Sinn „is working upon a great image" und „uttering his conception in simile and metaphor". Besonders wird als „sublime image . . . as great as ever entered into the thought of man" gelobt ein Bild, das Marlborough mit einem ein Strafgericht vollziehenden Engel vergleicht, aber wieder wird nicht versäumt, auch den „great stile" gebührend hervorzuheben. Ja einmal wird das, was doch gar nicht in Longins Sinn liegt, besonders gelobt: *Spectator* 103 (28. Juni 1711): „It is the praise of Longinus, that he speaks of the sublime in a stile suitable to it." Das ist zwar das allgemein anerkannte Urteil, Longin sei selbst erhaben, aber in einer durch Steele's Auffassung bedingten Form. Der Ton liegt für ihn auf dem Wort „stile". Bei Addison heißt es dafür: Longinus

habe in seinen Bemerkungen die gleiche Art des Erhabenen gegeben wie in seinen Beispielen. Jeder Hinweis auf bloß stilistische Merkmale Longins fehlt hier, und das mit vollem Recht. Auch sonst findet sich dieses Urteil über Longin wohl nicht in der Steele'schen Form. Es wird uns noch einige Male begegnen.

Das bisher gewonnene Bild des Einflusses bestätigt sich auch weiterhin. Im *Guardian* 12 (25. März 1713) wendet sich Steele gegen diejenigen, die der Beeinflussung durch die antiken Autoren sich widersetzen, mit der Begründung: „An imitation of the air of Homer and Virgil raises the dignity of modern poetry, and makes it appear stately and venerable." Damit sind für ihn die Wirkungen der Nachahmung erschöpft. Er bleibt also auch hier völlig im Äußerlichen, im rein Sprachlichen stecken. Nur das Aussehen, das Formale kann ein antiker Dichter einem modernen liefern. Addison sprach statt dessen im Longinschen Sinn von den „conceptions" eines Autors, die durch das Aufnehmen von Gedanken Homers und anderer geadelt werden.

Im Zusammenhang damit, daß die seelische Größe, die Größe der Auffassung oder wie man sonst Longins Grundlage nennen will, bei Steele eine kleinere Rolle spielt, steht es, wenn er der erhabenen Dichtung nicht den gleichen beherrschenden Platz gibt, den sie bei Longin innehat. Im *Guardian* 28 (13. April 1713) findet sich ein Vergleich zwischen Theokrit und Vergil, wie bei Longin zwischen Theokrit und Homer. Der Grieche sagt aber (XXXIII): „Abfallen tut auch ein Dichter wie Apollonius in den Argonauten nicht, und Theokrit trifft in den bukolischen Gedichten ... sehr glücklich das Richtige: möchtest du darum lieber Apollonius als Homer sein?", wo zufälligerweise der Name Theokrits nicht noch einmal genannt wird. Steele dagegen stellt erhabene Poesie und Pastoraldichtung als einander gleichberechtigte Gattungen gegenüber, die der Dichter je nach seiner Begabung wählen soll: „Theocrit seems to me to have had a soul more softy and tenderly

inclined to this way of writing than Virgil, whose genius led him naturally to sublimity.“

Da stand ein anderer Mitarbeiter,

Ambrose Philips (1675?—1749),

obwohl auch er die Hirtengedichte keineswegs (ebensowenig wie Longin) verwirft [1]), diesem viel näher. Er spricht über die leichte Muse, besonders kleine Liebesliedchen, im *Guardian* 16 (30. März 1713) und grenzt diese Dichtungsart gegen die andere ab. Von den „songs“ gebe es zahllose, jeder versuche sie zu verfassen, denn dazu braucht man keine „elevation of thought“ und kein großes Talent oder Wissen, nur „great regularity, nicety, purety of stile“ etc. Dagegen „greater works cannot well be without some inequalities and oversights, and they are in them pardonable“. Einmal ähnelt allerdings auch Steele's Ansicht der des Griechen: „We know the highest pleasure our minds are capable of enjoying with composure, when we read sublime thoughts communicated to us by men of great genius and eloquence.“ (*Spect.* 146, 17. August 1711).

Eustace Budgell (1686—1737).

Aus dem Kreise Addisons ist als mit Longin bekannt noch Eustace Budgell zu erwähnen. Er zitiert einmal seinen Namen, freilich in einem ganz anderen Zusammenhang, als wir es erwarten. Es ist von allen möglichen, nur nicht literarischen Dingen die Rede, und am Ende sagt der Verfasser, nachdem er eine bestimmte Kategorie von Menschen gezeichnet hat: „I may therefere compare these men to a great poet, as Longinus says, while he is full of the most magnificent ideas, is not always at leisure to mind the little beauties and niceties of his art.“

Nicholas Rowe (1674—1718).

Der nächste, zu dem wir uns wenden, ist Nic. Rowe mit seiner Schrift *Some account of the life etc. of Mr. William Shakespear*, 1709 (N. Smith S. 1). Ganz sichere Longin-

[1]) Er hat vielmehr selbst eine ganze Anzahl davon verfaßt.

spuren hat er gar nicht. Bemerkungen wie: „His images are indeed ev'rywhere so lively, that the thing he would represent stands ful before you“ können aus Περὶ ὕψους genommen sein. Denn Kap. XV wird in der Definition der Fantasie gesagt, es sei das Wort, das in den Fällen gelte, „wo du das, was du sagst, in Enthusiasmus und leidenschaftlicher Gemütsbewegung zu schauen glaubst und den Hörern vor Augen stellst.“ Aber beweisen läßt es sich nicht. Ebenso steht es mit dem Satz: „The greatness of this author's genius do's no where so much appear, as where he gives his imagination an entire loose, and raises his fancy to a flight above mankind and the limits of the visible world“[1].

Wichtig ist Rowe uns darum, weil er ein besonders eklatantes Beispiel liefert, wie vorsichtig man in der Zuweisung von Gedanken an bestimmte Autoren sein muß. Es handelt sich um die drei Sätze:

1. „Shakespeare .. had an excellent fancy .. and gentle expressions: wherein he flowed with that facility, that sometimes it was necessary he should be stopped.“ 2. „Many times he fell into those things could not escape laughter.“ 3. „But he redeemed his vices with his virtues: There was ever more in him to be praised than to be pardoned.“

Wir würden keinen Augenblick zögern, die Herkunft dieser Bemerkungen bei Longin zu suchen, der sich ganz ähnlich ausdrückt. Nämlich:

1. „Denn großangelegte Naturen bedürfen, wie oft des Sporns, so des Zügels“ (Kap. II). 2. „... sinkt es vom Furchtbaren zum Verächtlichen hinab“ (III). 3. „Wozu soll ich außerdem noch erwähnen, daß von jenen Männern (Homer usw.) jeder einzelne alle seine Fehler oft durch eine einzige erhabene und meisterhafte Wendung wieder gut macht. Wenn man die Verstöße .. alle auf einen Haufen zusammenwürfe, würde ein ganz geringer, ja verschwindend kleiner Bruchteil von dem herauskommen, was jenen Heroen vorzügliches gelingt.“

[1]) Er enthält Anklänge an Longin IX.

Die Entnahme erscheint zweifellos. Aber durch ein Citat Ben Jonsons, dessen *Discoveries* Rowe diese ganzen Ausführungen entnommen hat, werden wir auf die richtige Spur gebracht. Es heißt im Text: „Sufflaminandus erat, as Augustus said of Haterius.“ Die Stelle findet sich bei Seneca Mai., *Controv.* IV, praef. (Castelain in der krit. Spezialausgabe der *Discoveries* S. 35 6), und dort treffen wir auch die beiden anderen Gedanken. Es entspricht 1 dem „sufflaminandus erat.“ 2 „Saepe incidebat in ea, quae derisum effugere non possent.“ 3 „Redimebat tamen vitia virtutibus et persaepe plus habebat quod laudares quam cui ignosceres.“

Thomas Parnell (1679—1718).

Mit völliger Bestimmtheit läßt sich auch bei Thomas Parnell kein Longineinfluß nachweisen. Doch deutet in dem Gedicht *To Mr. Pope* (Johns. 27, 55), wo es heißt:

> In English lays, and all sublimely great,
> Thy Homer warms with all his ancient heat,

die Verwendung von „sublime“ und „great“ nebeneinander auf Longin hin. Weniger sicher liegen die Dinge in dem *Essay on the different styles of poetry,* da das, was man dem Griechen zuweisen kann, möglicherweise auch anderen gehört. Das Gedicht ist eine Allegorie. Ein Dichter fliegt auf dem „wit“ als Pegasus über die verschiedenen Länder hinweg, die ebenso viele Stilarten bedeuten. Diese werden einzeln aufgezählt und getadelt. So kommt der Erzähler auf seinem Flug z. B. in eine „cold region . . where frigid stiles abound“ (Longin IV [1]). Da geht es sehr schlimm zu: Die Leidenschaften werden nicht gut ausgedrückt, auch hätten sie den Fehler, daß sie nicht „raise like passions in another's breast“ (was am Parenthyrson, π. 3. III gerügt wird). Dann geht die Reise weiter, aber auch die nächste Region ist nicht besser: an ihr ist z. B. auszusetzen,

[1]) Doch ist auch hier wieder zu bemerken, daß Quintilian ebenfalls vom „Frostigen“ spricht.

sie habe „no noble flights of elevated thought“ (cap. IX), andererseits leiden die Gedanken darunter, daß sie nicht methodisiert sind. Also auch hier ist für den Reiter kein Bleiben. „Mount higher still!“ heißt es. Endlich kommt er zum

> Great palace of the Bright and Fine
> Where fair ideas in full glory shine.

und ist damit am Ziel. Aus einer Erklärung Parnells wissen wir, daß er mit diesem Ziel wirklich das „sublime“ meint. Allerdings fällt es nicht mit dem Longins zusammen. Parnell ist viel ausführlicher in den Einzelheiten und hat auch manches, was ziemlich stark abweicht, so die Verse:

> By frightful accents Fear produces fears
> By sad expression Sorrow melts to tears,

während „sorrow“ und „fear“ für Longin (vgl. Smith Kap. 8) fern vom Erhabenen sind. Wenigstens keinen Widerspruch enthält folgende Stelle: „Here various fancy spreads a varied scene.“ während „judgment ... joints the work and regulates the lays.“ Wenn es aber heißt, daß dort „artful silence more than words express“, können wir wohl unbedenklich Longin IX als Quelle ansetzen, und auch in dem Wunsch, den der Verfasser für den Palast ausspricht:

> Live, wondrous palace, live secure of time
> To senses harmony, to souls sublime
> And just proportion all,

wird Περὶ ὕψους vorgeschwebt haben.

Alexander Pope (1688—1744).

Alexander Pope, zu dem wir jetzt übergehen, ist nach Addison der erste, bei dem sich die Einwirkung Longins wieder in größerem Maße geltend macht. Wie hoch Pope ihn einschätzte, beweisen die bekannten, von den Zeitgenossen häufig wiederholten Zeilen im *Essay on criticism*, die, nur diesmal in poetischer Form, die Ansicht ausdrücken, die damals den meisten geläufig war, Longin sei selbst das beste Beispiel des Erhabenen:

Thee, bold L o n g i n u s, all the nine inspire,
And bless their critic with a poets' fire.
An ardent judge, who zealous in his trust,
With warmth gives sentence, yet is always just;
Whose own example strengthens all his laws:
And is himself that great sublime he draws.

Unter diesem „sublime" verstand er allerdings nicht ganz das, was Longin damit bezeichnete, sondern wie ein sehr großer Teil der Leute des achtzehnten Jahrhunderts glaubte er das Erhabene nur im Einfachen zu finden. So sprach er sich in einem Brief an Bridges (1708, *Letters* I, 11) aus. Er schildert zunächst, und zwar im Stil Longins, was das Gewaltige an den Homerischen Dichtungen sei: „The distinguishing excellences of Homer are, by the consent of the best critics of all nations, first in manners . . and then in that rapture and fire which carries you away, with him with that wonderful force." So hatte Longin allgemein die Wirkung des Erhabenen geschildert. Dann aber heißt es von der Sprache: „The great beauty of Homers' language . . consists in that noble simplicity", und noch einmal in einem Brief an Walsh vom 2. Juli 1706 (S. 51), wo „wit" und „simplicity" gegenübergestellt werden: „There is a certain majesty in simplicity", which is far above all the quaintness of wit; insomuch that the critics have excluded wit from the loftiest poetry, as well as the lowest." In dieser Ansicht von der Wucht der einfachen Rede ist viel Richtiges, aber sie als das einzig Wahre zu proklamieren, beruht auf einer falschen Auslegung Longins.

Unter Popes größeren Werken sind es besonders zwei, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben. Das eine ist ohne Longin überhaupt unmöglich, nämlich die Schrift M a r t i n u s S c r i b l e r u s, Περὶ βάθους or, *The art of sinking in poetry, written in the year 1727.*[1] Der Titel

[1] Die Autorschaft der *Scriblerus*-Schriften ist nicht völlig geklärt: Neben Pope waren auch Swift und Arbuthnot daran beteiligt, vgl. A i t k e n, *Life and works of John Arbuthnot*, S. 59.

ist dem 2. Kapitel von Περὶ ὕψους entnommen. Dort heißt es zu Beginn „εἰ ἔστιν ὕψους τις ἢ βάθους τέχνη“. Das Wort „βάθος“ („Tiefe“) hat den Herausgebern viele Schwierigkeiten gemacht und ist meist durch „πάθος“ ersetzt worden. Den Verfassern der Satire aber kam die zufällige Verderbtheit dieser Stelle des Manuskripts sehr zu statten, denn einen passenderen und geistreicheren Titel hätten sie niemals finden können. Das Werk beginnt mit dem Bedauern darüber, daß zwar schon viel über antike, aber noch nicht über moderne Poesie geschrieben sei. Jeder Satz, jedes Wort ist ein vernichtender Hieb gegen die zeitgenössischen Dichter. Im Altertum hat man den Weg zum „ὕψος“ vorgezeichnet; niemand hat es bisher unternommen, den zum „βάθος“ zu schildern, dem non plus ultra der modernen Dichtkunst. Der Plan des Werkes ist ganz nach dem Muster Longins angelegt, aber die Parallele, namentlich in den späteren Teilen, nicht streng durchgeführt. Ich gebe daher aus der ganzen Abhandlung, deren unübertreffliche Eleganz des Angriffs wir noch heute bewundern, als Muster nur einige Sätze, bei denen den Verfassern deutlich ganz bestimmte Gedanken aus Longin vorgeschwebt haben. Das Werk soll lehren, wie man das „profound“ erreicht: das ist durchaus nicht allen gegeben, denn ebenso wie für das „sublime“ ist dazu natürliche Begabung nötig. Aber um wirklich ganz unten anzukommen, braucht man auch noch Kunst. Der Aufstellung dieser Regeln dient die Schrift. Nötig ist vor allem die Vermeidung des „common sense“; „uncommon, unaccountable way of thinking“ ist ein Haupterfordernis. Man erinnere sich, daß Longin als Grund für die Fehler des Erhabenen das Jagen nach ungewöhnlichen Gedanken bezeichnet. Ein anderer Teil handelt, entsprechend Longins 9. Kapitel über die Seelengröße, vom „profound“ in den Gedanken: „Where there is not a ... mediocrity in the thought, it can never be sunk into the genuine and perfect βάθος.“ Dann folgen Kapitel „Of the profound, consisting in the circumstances, and of amplification and periphrase in general“ (nach Long.

X und XI) und „Of imitation and the manner of imitating", wo es heißt: „Therefore when we sit down to write, let us bring some great author to our mind, and ask ourselves this question: how would Sir Richard have said this." So steht es wörtlich Longin XIII, nur daß Blackmore hier Homer, Plato und Demosthenes ersetzt. — Die erhabenen Werke dürfen ruhig gelesen werden, das schadet nichts. Das wahre „tiefe" Genie ist imstande, auch ein erhabenes Werk „to bring down". Man kann sogar Nutzen von ihnen haben, indem man die „imperfections" und „blemishes" nachahmt. In diesem Stil geht es weiter, aber die folgenden Teile haben nur noch wenig mit Longin zu schaffen.

Neben der *Art of sinking* ist für uns, und noch mehr als diese, der *Essay on criticism* von Bedeutung. Bei ihm ist die Quellenforschung ganz besonders schwierig, da der Essay eine Zusammenfassung einer großen Zahl von kunstkritischen Arbeiten ist. Pope nennt u. a. selbst neben Longin Aristoteles 645, Horaz 653, Quintilian 669, Vida 704, Boileau 714 etc. Über dies Durcheinander äußert sich Collins in der Ausgabe des *Essay* S. XXXI: „It is the final and concentrated embodiment of what had found expression in all these poets — in Horace, in Vida, in Boileau, in Sheffield, in Roscommon, and in Granville. But it was more than this: it was the result of an intelligent if somewhat desultory study, to say of Aristotle, Cicero, Dionysius, Quintilian, Longinus". In dem Aufsatz über Longinus versucht Collins die Verse zusammenzustellen, die wahrscheinlich Longin ihre Entstehung verdanken, muß aber selbst gestehen, daß darunter sich auch nicht eine einzige Zeile findet, die nicht von einer andern Quelle geliehen sein kann. So können wir nicht erwarten, die Zweifel zu lösen. Aber in manchem weichen wir von Collins ab, glauben z. B. nicht, daß 134—5, 138 und 299—300 von Longin stammt, schreiben dagegen andere Stellen dem Griechen zu, von denen Collins nicht spricht. Wir können uns dabei auf Zeitgenossen wie Smith und Warburton berufen, deren Zengnis natürlich großes Gewicht beizumessen

ist, aber auch sie sind außerstande, uns überall Gewißheit zu geben.

Pope geht aus von der Natur:

> First follow Nature, and your judgment frame
> By her just standard, which is still the same:
> Unerring Nature, still divinely bright,
> One clear, unchang'd, and universal light,
> Life, force, and beauty, must to all impart
> At once the source, and end, and test of art (68 - 73).

Sehr in die Augen fallend ist die Ähnlichkeit mit Longin keinesfalls. Indessen sagt Smith in den Anmerkungen zu Περὶ ὕψους II: „These observations of Longinus, and the lines of Mr. Pope (er druckt sie bis 87), are a very proper illustration for one another.“ Dagegen führt die große Pope-Ausgabe II, 37 zu „standard“ Shaftesbury's *Advice to an author* an und sagt über dessen Quelle, das Prinzip, um das es sich hier handle, sei so alt wie die Poesie und von einer Menge von Schriftstellern aufgestellt worden. Vers 71 und 72 stehen in Verbindung mit Roscommon und Boileau, so daß wir nicht recht wissen, woran wir sind. Die Verwirrung steigt dadurch, daß Collins im Gegensatz zu Smith v. 74—83 fortläßt.

Mit einiger Sicherheit glauben wir, auf Collins, aber nicht auf Smith gestützt, die Verse 84—91 mit Longins Ansicht über das Verhältnis von Methode und Natur zusammenbringen zu dürfen (ebenfalls Περὶ ὕψους II).

> 'Tis more to guide, than spur the Muse's steed;
> Restrain his fury, than provoke his speed;
> The winged courser, like a gen'rous horse,
> Shows most true mettle, when you check his course.
> — Those rules of old discovered, not devis'd,
> Are Nature still, but Nature methodiz'd;
> Nature, like liberty, is but restrain'd
> By the same laws which first herself ordain'd.

Indessen sind selbst die ersten Zeilen so wenig charakteristisch für Longin, daß niemand, der eines

anderen Autors Benutzung behaupten wollte, zu widerlegen wäre.

Vielleicht gehören hierher auch einige Stellen, in denen von der Nachahmung gesprochen wird. 92—99 wird auseinandergesetzt, wie die griechischen Kunstregeln entstanden sind, als Ableitungen aus großen Werken, und darum eigentlich eine Art Nachahmungsregulierung darstellen. Das wäre Longins Ansicht ziemlich verwandt, noch mehr ist es v. 124 ff.

Be Homer's works your study and delight,
Read them by day, and meditate by night;
Thence form your judgment, thence your maxims bring,
And trace the Muses upward to their spring,

ganz besonders aber v. 195 ff., eine Huldigung für die alten Dichter:

O may some spark of your celestial fire,
The last, the meanest of your sons inspire,
(That on weak wings, from far, pursues your flights;
Glows while he reads, but trembles as he writes).

Die Worte, mit denen Pope seine Forderung, Sprache und Gedanken müßten zueinander passen, ausdrückt, rufen diejenigen Longins ins Gedächtnis:

Expression is the dress of thought, and still
Appears more decent, as more suitable;
A vile conceit in pompous words express'd,
Is like a clown in regal purple dress'd. (318 ff.)

Rein inhaltliche Übereinstimmung würde gerade hier kaum etwas beweisen. Denn welche poetische Vorschrift liegt näher als diese. Diesmal aber fällt die Ähnlichkeit des Ausdrucks auf, oder vielmehr der Auffassung. In der Smithschen Übersetzung (die mir eine frühere ersetzen muß) wird im 30. Kapitel gesagt: Der erhabene Ausdruck „cloaths a composition in the most beautiful dress“ und noch einmal, mit einem Bilde, das dem von Pope gebrauchten sehr nahe kommt: „For dressing up a trifling subject in grand and exalted expressions makes the same ridiculous

appearance as the enormous mask of a tragedian would do upon the diminutive face of an infant."

An mehreren auseinanderliegenden Orten gibt Pope seine Ansicht über die Geniefrage: „True genius ... born to write" bildet auch für ihn die Grundlage (11) und man darf nicht versuchen, restlos seine Schönheiten durch poetische Gesetze umschreiben zu wollen:

Some beauties yet no precepts can declare.

Aber auch dort, wo Regeln vorhanden sind, ist das wahre Genie nicht unbedingt und ausnahmslos von ihnen abhängig: ihre Verletzung bedeutet sogar bisweilen einen Vorzug:

Great wits sometimes may gloriously offend,
And rise to faults true critics dare not mend.
From vulgar bounds with brave disorder [1]) part,
And snatch a grace beyond the reach of art,
Which without passing thro' the judgment, gains
The heart. and all its end at once attains.
(v. 159/60 und 152/5. [2])

Smith zu Περὶ ὕψους XXXIII sagt ausdrücklich: „So Mr. Pope in the spirit of Longinus."

Wenn der Kritiker diese notwendige Erkenntnis gewonnen hat, kann er sich ans Werk machen:

A perfect judge will read each work of wit
With the same spirit that its author writ:
Survey the whole, nor seek slight faults to find
Where nature moves, and rapture warms the mind.
(233—36.)

Diese Verse hat Collins. Pope selbst gibt dagegen für die ersten Verse Quintilian an.

Die Gedanken werden dann noch weiter ausgeführt, zunächst gesagt. daß diese regelrechten Dichtungen „ohne Ebbe und Flut" zwar nicht zum Tadeln. aber zum Schlafen reizen, darauf fährt Pope fort:

[1]) Collins verweist noch auf *Temple of Fame* 194—195.

[2]) Die Reihenfolge der Verse variiert.

In wit, as nature, what affects our hearts
Is not th'exactness of peculiar parts;
'Tis not a lip, or eye, we beauty call,
But the joint force and full result of all. (243—46)

Diese Verse bringt Smith mit dem Longin-Kapitel über die Harmonie der Teile (XL) zusammen. Sie passen aber wohl besser in die Kapitel XXXIII-XXXVI, denn, daß ein Werk als Ganzes zu beurteilen sei, wird dort mehrfach ausgesprochen.

Darum ergeht an den Dichter die Aufforderung:

Neglect the rules each verbal critic lays,
For not to know some trifles, is a praise. (261 f.)

Die Anklänge an Longin sind durchweg zahlreich, aber nicht wörtlich nachzuweisen. Auch das letzte Verspaar läßt sich nicht sicher aus Περὶ ὕψους XXXIII herleiten: „Im Großen muß eine gewisse Geringschätzung des Kleinen herrschen".

Das Genie steht über den Regeln. Das bedeutet nicht, daß es sich jeder Kritik entzieht. Sehr viele „Versehen" hatte Longin an seinen Klassikern hervorgehoben und bezeichnete das als eine der Pflichten des Kritikers. Nur darf diese Beschäftigung nicht in Tadelsucht ausarten. Aber für jeden, auch den Bestgesinnten, war es deutlich sichtbar, daß erhabene Dichter von der Begabung eines Sophokles und Pindar, aller Schönheiten ungeachtet, „oft und aufs kläglichste sinken". Dieser Schulung entstammend, konnte sich auch Pope nicht den Fehlern des Genies verschließen. Milton's Stellung ist so gefestigt, daß ein Angriff sie nicht erschüttern kann. Auf seine Unvollkommenheiten hinzuweisen, war ein Akt poetischer Gerechtigkeit für Pope. Er tat es unter deutlicher Nachbildung Longinscher Redeweise in der *Imitation* der 1. Epistel des 2. Buches des Horaz:

Milton's strong pinion now not heaven can bound,
Now, serpent-like, in prose he sweeps the ground.

Was Longin als allgemeinen Grund der meisten poetischen Fehler aufgestellt hatte und wogegen die *Art of*

sinking hergezogen war, die unbegründete Sucht nach neuen, ungewöhnlichen Gedanken, gebrauchte Pope als Argument für seine Ablehnung Crashaws in einem Briefe an Cromwell (17. Dez. 1710). „His thoughts . . . are pretty, but oftentimes far-fetched, and too often strained and stiffened to make them appear the greater. For men are never so apt to think a thing great, as when it is odd or wonderful; and inconsiderate authors would rather be admired than understood. This ambition of surprising a reader is the true natural cause of all fustian, or bombast in poetry.“

Soweit geht der Einfluß Longins bei Pope. Wir begreifen die Schätzung der Schrift, die sich in den Worten: „Thee, bold Longinus“ ausdrückt, wenn wir sie mit den Versen vergleichen, in denen Pope die notwendigen Eigenschaften des Kritikers schildert:

Let such teach others who themselves excel
And censure freely who have written well.
(*Essay on crit.* 15/16.)

Diese Forderungen sind bei Longinus in idealer Weise erfüllt.

Lewis Theobald (1688—1744).

„The divine Longinus“ wird unser Kritiker von Lewis Theobald, dem Helden der Dunciade, in der Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe genannt. Diese Vorrede ist nicht mit Longinschen Worten, aber in seinem Geiste geschrieben. Die überwältigende Kraft der Dichtungen Shakespeares wird in poetisch gehobener Sprache geschildert. Wenn man über den Dichter zu schreiben versucht, ist es, als trete man in einen gewaltigen Dom, dessen Ausdehnung für einen einzelnen zu groß ist. Dieses Übermaß hatte Longin, wenn auch nur in einzelnen Beispielen, wie der Schilderung der Eris, an Homer hervorgehoben.

Shakespeare's Genie ist so groß, daß er das höchste Ziel der Poesie erreichen konnte: „That sublime“. Und dem „genius“ muß man Fehler verzeihen, heißt es, hier allerdings mit Berufung auf Seneca *Epist.* 114, 12. „Nullum

sine venia placuit ingenium." Die Fehler, die „grossest offences", die Dennis Shakespeare vorgeworfen hatte, wären nicht zu leugnen, aber man muß sie zu erklären suchen; und indem diese Erklärung die Gründe der Schwächen des Genies im Genie selbst sucht, in seiner eigentümlichen Anlage, berührt sie sich wieder mit Longinschen Gedanken. Zwar im einzelnen anders, aber in der Art der Auffassung der natürlichen Begabung ihm durchaus verwandt, sagt Theobald: Die Fehler entstehen durch „the too powerful blaze of his imagination; which when once raised, made all acquired knowledge vanish and disappear before it."

Entschuldigen der „faults" heißt nicht sie übersehen, sondern die ihnen zukommende Bedeutung nicht überschätzen, wie es früher geschah: „A few transient remarks too I have not scrupled to intermix, upon the poet's negligences and omissions in point of art, but I have done it always in such a manner as will testify my deference and veneration for the immortal author." Zu diesen Bemerkungen gehörten auch solche rein sprachlicher Art. Gegen sie besonders, aber auch gegen die ganze Theobaldsche Shakespeare-Ausgabe richtete sich ein Werk: *Of verbal criticism*. Theobald tut es mit einer unglaublich verachtenden Handbewegung ab und benutzt die Gelegenheit, seine Gelehrsamkeit dem Leser recht deutlich zu machen: „If it be not profanation to set the opinion of the divine Longinus against such a scribler, he tells us expressly, that to make a judgment upon words (and writings) is the most consummate fruit of much experience." Er, Theobald, ist imstande, solche „judgments" zu machen, seine „much experience" ist also bewiesen. Daß die Longinus-Stelle (VI) griechisch hinzugefügt wird, sollte den Eindruck wohl noch verstärken.

William Smith (1711—1787).

Wenn wir in die Gruppe dieser Autoren auch den Übersetzer William Smith aufnehmen, so geschieht es, weil er in seinen Anmerkungen mancherlei über seine Auffassung der Erhabenheit und andere mit Longin zusammenhängende

Fragen gesagt hat, was Erwähnung verdient, teils wegen der Übereinstimmung mit, teils wegen der Abweichung von seinen Zeitgenossen. Daß Smith seinen Autor lobt, ist selbstverständlich, allerdings tut er es in einer etwas übertriebenen Weise. Während sonst Aristoteles' führende Stellung nicht angetastet wird und Longin sich mit Horaz um den zweiten Platz streitet, heißt es hier: „He published his treatise on the sublime, which raised his reputation to such a height as no critic either before or since durst ever aspire to" (S. VI). Davon kann natürlich keine Rede sein. Das weiß Smith auch selbst sehr gut, deshalb sagt er ziemlich unfreundlich: „In vain might inferior critics exclaim against this monopoly of judgment." Unter diese untergeordnete Spezies von Kritikern würden wahrscheinlich alle außer ihm gehören, denn Longin das Monopol des guten Geschmacks zu geben, konnte keinem, dem Aristoteles in Erinnerung war, einfallen.

Smith schließt sich dem Urteil: „Longin ist erhaben" in vollem Umfange an und spezialisiert es. Zu der Bemerkung des Griechen: „Erhabenheit ist ein Widerhall der Seelengröße" setzt er hinzu, das sei eine feine Beobachtung und bei keinem besser anzuwenden als bei Longin selbst. Wenn dieser weiter fordert, es müsse „elevation of thought" vorhanden sein, so wird von Smith versichert: Diese Eigenschaft „is the most shining talent in Longinus". Sein Denken ist so longinisch geschult, daß er Longin auf Grund von Kriterien lobt, die er von ihm gelernt hat. Er weiß aus Kapitel XIII, welche Kraft die Nachahmung hat und auf welche Weise sie wirkt. Homer macht infolge seiner Erhabenheit auch den erhaben, der sich mit ihm beschäftigt. So ergeht es Longin: „He catches his fire" oder (S. 124): „Longinus seems here inspired with the genius of Homer." Ja es läßt sich sogar allgemein behaupten, daß es nicht eine einzige der von Longin erwähnten Schönheiten gibt, die er nicht nachahmt und häufig sogar übertrifft, indem er seine Bemerkungen über sie macht (S. 20). Smith läßt sich hier so von seiner Begeisterung

tragen, daß er gar nicht merkt, wie er sich selbst widerspricht, wenn er von Longin sagt, er sei „by all acknowledged the prince of critics". Eben beklagte er sich noch über die Kritiker, die dem Griechen diese Herrscherstellung nicht bewilligen wollen.

Um mit seinem Lob vor anderen noch etwas voraus zu haben, erweitert er das Wort von der Erhabenheit Longins dahin, daß es nun heißt: „The author appears sublime, not only in what he has written."

Wie stellt sich Smith nun zu den einzelnen Lehren des Griechen? Daß er ihnen einen hohen praktischen Wert beimißt, daß er sie als maßgebend für die Kritik anerkennt, zeigen seine Anmerkungen. Er paraphrasiert dort nicht nur Longins Ansichten, sondern illustriert den größten Teil von ihnen durch zahlreiche Beispiele aus der modernen Literatur, vorwiegend Shakespeare und Milton. Die Regeln selbst bildet er mannigfach um oder weiter, so in erster Reihe das Verhältnis des Erhabenen zum Pathetischen. Für Longin ist Erhabenheit das einzige wahre Ziel der Poesie, das Pathetische ist nur eins der Mittel dazu und, wie alle Mittel, nicht unentbehrlich. Das Pathos ohne Erhabenheit ist niedrig, also nicht erstrebenswert. Smith erkennt beide Arten als gleichberechtigt an, jede ist zu ihrer Zeit zu gebrauchen: „When a writer applies to the more tender passions of love and pity („pity" ist bei Longin unter den unerhabenen Affekten aufgezählt), he may succeed well, tho' there be nothing grand in what he says. Nay grandeur would sometimes be unseasonable in such cases, as it strikes always at the imagination" (S. 117). Daß er dabei nicht etwa an eine niedere Art der Darstellungsweise denkt, sondern beiden den gleichen Rang gibt, beweist die Wahl seiner Beispiele: sie sind der Bibel entnommen. Noch deutlicher wird seine Ansicht, wenn er dann die Wirkungen der pathetischen Poesie schildert. Nach Longin „wirkt das Erhabene mit erschütternder Kraft". Hier wird von einer Bibelstelle Ähnliches behauptet, die als Muster des Pathetischen gilt.

Die Gegenüberstellung der beiden Dichtgattungen wird weiter durchgeführt. Daß Schweigen erhaben sein kann, hatten vor Smith schon mehrere eingesehen. Bei ihm heißt es mit scharfer Betonung seines persönlichen Standpunktes durch Voranstellen der Abweichung: „The pathetic as well as the grand is expressed as strongly by silence or a bare word, as in a number of periods.“ Wohlgemerkt, es heißt nicht: Das Pathetische und das Erhabene, denn beides nebeneinander gibt ja auch Longin zu, sondern eins oder das andere alleinstehend kann durch Schweigen zum Ausdruck gebracht werden.

Eine andere Veränderung der Longinschen Lehre ist im Anschluß an Kap. XXXI entstanden. Dort werden vulgäre Ausdrücke in Tropen als in bestimmten Fällen sehr empfehlenswert bezeichnet. Smith dehnt dies auf Bilder aus dem täglichen Leben aus, nicht infolge eines Mißverständnisses, sondern in bewußter Erweiterung Longins: „I have ventured to give these instances of the beauty and strength of images taken from low and common objects, because what the critic says of terms, holds equally in regard to images.“ (S. 168.)

Bei einer Besprechung des Streites über das Longinsche Genesiszitat erklärt auch er es nebst vielen anderen Bibelstellen für erhaben. Diese Erhabenheit — das ist auch des Griechen Meinung — kann einfach sein: „There is not a page in Scripture, which abounds not with instances to strengthen this remark“ (S. 129). „Sublime“ und „simple“ sind keine Widersprüche, sondern das letztere ist „frequently“ (aber nicht immer!) Ursache des ersteren.

Zum Schluß soll der Vergleich zwischen den modernen Kritikern und Longin zitiert werden, bei dem es den Engländern äußerst schlecht geht: „Let us consider what a disagreeable and shocking contraste there is between the genius, the taste, the candor, the good-nature, the generosity and modesty of Longinus, and the heaviness, the dullness, the snarling and sneering temper of modern critics . . What a tedious interval is there between Longinus and

Mr. Addison!" (S. XXVI). Weshalb gerade Addison? Er hätte doch Anlaß genug, ihm für sein Eintreten für Longinus dankbar zu sein. Wir können darüber nichts sagen, sondern wissen nur, daß er dieses harte Urteil durch ein besonders begeistertes wieder aufgehoben hat. Er spricht von Longinus' „masterly reflections, which are only to be excelled by Mr. Addison's 'Essay on the imagination'."

Christ. Pitt (1699—1748).

Kurze Erwähnung verdient ein Gedicht von Christ. Pitt: *To Mr. Spence, prefixed to the 'Essay on Pope's Odyssey'* (Johns. 52, 134) mit den Versen:

> Like bold Longinus of immortal fame
> You read your poet with a poet's flame.

Sehr lobend, aber nicht besonders originell: Pope's Worte im *Essay on Criticism* haben dem Dichter vorgeschwebt.

Edward Young (1683—1765).

Ein Mann, der dem eigentlichen Kern der Longinschen Gedanken nähergekommen ist als vielleicht irgend ein anderer, war Edward Young. Seine ganze Weltauffassung, seine Meinung von der menschlichen Eigenart, Herkunft und Bestimmung ist der des Verfassers von Περὶ ὕψους aufs engste verwandt. Denn die Schrift ist kein kritisches Regelbuch im landläufigen Sinne, sondern ist bestrebt, die Erbauung am erhabenen Werk, die Eindrücke poetischer Leistungen auf das Gemüt aus dem tiefsten Wesen des Menschen herzuleiten, es zu erklären aus dem Drange aller Sterblichen, sich über das Niedrige des Tages und des Kleinen zu erheben zum Göttlichen, Großen und Schönen. Und diese Gedanken, von Longin in Kap. XXXV[1]) ausgeführt, kehren in Youngs Gedichten in immer neuen, von edelster poetischer Sprache getragenen Variationen wieder. Sicher ist ihm der erste Anstoß zu dieser Auffassung nicht von Longin gekommen[2]); der Glaube an den göttlichen

[1]) Z. T. auch anderswo: Kap. VII u. ö.

[2]) Vgl. S. 76 unten.

Ursprung der menschlichen Seele war ja der antiken Philosophie nicht fremd, aber ein aufmerksamer Gang durch die Youngschen Gedichte zeigt doch, wie nachhaltig die Lektüre Longins, die uns bezeugt ist[1]), gewirkt hat. Es sind manche Sätze, manche Ausdrücke, ohne wörtlich übereinzustimmen, in ihrer ganzen Art so longinisch gestaltet, daß, mag auch im einzelnen sich nicht völlige Sicherheit ergeben, das Wesen des Ganzen unverkennbar ist. Wenn wir hören: „The soul of man a native of the skies! High born and free" (*Night* V, 455), denken wir an II. 5. VII: „Denn ihrer Natur nach wird unsere Seele von dem wahrhaft Erhabenen emporgetragen"; bei den Worten:

> What are earth's kingdoms, to yon boundless orbs,
> Of human souls, one day, the destin'd range?
> And what yon boundless orbs, to godlike man?
> Those numerous worlds that throng the firmament,
> And ask more space in heaven, can roll at large
> In man's capacious thought, and still leave room
> For ampler orbs, for new creations, there
>
> (*Night* VII, 1245 ff.)

z. B. an XXXV: „Deshalb genügt dem Schauen und Denken .. selbst das Weltall nicht." Die Verse

> Seas, rivers, mountains, forests, deserts, rocks,
> The promontory's height, the depth profound
> Of subterranean, excavated grots,
> Black brow'd, and vaulted high, and yawning wide
> From nature's structure, or the scoop of time,
> If ample of dimension, vast of size, —
> E'en these an aggrandizing impulse give;
> Of solemn thought enthusiastic heights
> Ev'n these infuse. (IX, 908 ff.)

gehen sicher zurück auf XXXV: „Daher bewundern wir ... nicht die kleinen Flüsse" usw. — Dem Rat Longins, die

[1]) *On original composition.* S. 38: „Addison wrote little in verse much in sweet, elegant, Virgilian, prose; so let me call it, since Longinus calls Herodotus most Homeric."

Seele zur Größe zu erziehen, entspricht der Hinweis „Great objects make great minds" (IX. 1064 5) und „Extended views a narrow mind extend" (IX. 1383).

Die Klage:

But some reject this sustenance divine;
To beggarly vile appetites descend;
... Sink into slaves .. and sell their native freedom

ruft Longins Worte über die Schlechtigkeit der Zeit ins Gedächtnis, mit der er seine Abhandlung schließt: „Es ist . . nicht der Weltfriede, der die großen Naturen verdirbt, sondern vielmehr dieser endlose Krieg, den unsere Begierden führen" etc.

Das unvermeidliche Sinken auch des Erhabenen schildert Young V, 221 ff.:

What are we? How inequal! Now we soar,
And now we sink: to be the same, transcends
Our present prowess.

Die Verachtung der irdischen Güter, von Longin Kap. VII gepriesen, spiegelt sich in IX, 605: „... Thou may'st import eternal wealth; and leave to beggar'd minds the pearl and gold."

Auch Sätze wie: „Thy soul .. will .. every power unfold, and rise into sublimities of thought" (IX, 631 f.); „the soul of man was made to walk the skies" (1018); „how great, how glorious appears the mind of man, when in it all the stars, and planets, roll!" (1061 ff.), die sich noch um eine große Anzahl vermehren ließen, sind sicher unter Longinschem Einfluß entstanden. Gewissermaßen eine Zusammenfassung des Vorausgehenden stellen die auch von Collins abgedruckten Verse dar, in denen die Lehre der alten Philosophen wiedergegeben wird. Sie zeigten

That mind immortal loves immortal aims:
That boundless mind affects a boundless space:
That vast surveys, and the sublime of things,
The soul assimilate, and make hergreat. (IX, 1010 ff.)

Als eine Stelle, bei der Longins Stil besonders zu merken ist, sei noch erwähnt IX, 1634 ff.:

There dwells a noble pathos in the skies,
Which warms our passions, proselytes our hearts.
How eloquently shines the glowing pole!
With what authority it gives its charge,
Remonstrating great truths in style sublime,
Though silent, loud!

Mit den bisher dargestellten Gedankengängen hängt, gerade wie bei Longin, Youngs Standpunkt in der Kunstkritik nahe zusammen. Daß er dabei teilweise auf andere Resultate kam als der Grieche, tut nichts zur Sache. Die Grundlagen waren dieselben, daher mußte das, was sich unmittelbar aus ihnen ergab, sich ebenfalls ähneln, nämlich die Auffassung von der Stellung des Genies gegenüber den Regeln. Gedankengröße ist die Hauptbedingung alles erhabenen Dichtens, sagt Longin;

To my great subject Thou my breast inspire,
And raise my lab'ring soul with equal fire

betet Young zu Beginn des *Last day*. Auch ihm vermögen Worte oft nicht das Höchste auszudrücken, man muß die Sublimität des Gedankens fühlend erfassen, ohne Vermittlung von Worten:

But why this idle toil to paint that day?
This time elaborately thrown away?
Words all in vain pant after the distress,
The height of eloquence would make it less
(Works I, 15).

Die Zeit läßt das Wahre und Falsche erkennen. Dem Griechen ist erhaben, „was jederzeit und allen gefällt". Bei Young heißt es ganz entsprechend (*Epist.* II, S. 184):

At that tribunal stands the writing tribe,
Which nothing can intimidate or bribe:
T i m e i s t h e j u d g e, Time has nor friend nor foe;
False fame must wither, and the true will grow.

Einen besonderen Platz verdient die Abhandlung: *On original composition.* Da sie schwer zugänglich ist (nur einige der älteren Ausgaben enthalten sie), ist sie von Brandl im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 39, 1903 neugedruckt worden. Voran geht ihr eine Studie über das Verhältnis Youngs zu seinen Vorgängern und eine ausführliche Angabe des Inhalts. Young fordert in erster Reihe Originalität des Schaffens. Dennoch verwirft er die Nachahmung nicht, sondern nur, was gemeinhin damit bezeichnet wird: „Imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art, and labour.“ Was er unter „Nachahmung“ versteht, ist mit derjenigen Longins verwandt. Denn wenn auch Longin bisweilen an das rein Mechanische denkt (er empfiehlt z. B., sich vorzustellen, wie dies oder das Homer gesagt hätte), so kommt doch für ihn eigentlich nur die geistige Beeinflussung in Frage. Young präzisiert seine Auffassung mit den Worten: „Imitate them by all means, but imitate aright. He that imitates the divine Iliad does not imitate Homer; but he who takes the same method, which Homer took, for arriving at a capacity of accomplishing a work so great Tread in his steps to the sole fountain of immortality . . Imitate not the composition, but the man . . Let us build our compositions with the spirit, and in the taste, of the ancients: but not with their materials“ (S. 21). Das deckt sich freilich nicht völlig mit Longin, sondern geht noch ein wenig über ihn hinaus. Es leidet gerade Περὶ ὕψους XIII, 2 — XIV an Mangel der konsequenten Gedankenführung: aus dem gleichen Kapitel, auf das zu einem guten Teil Young seine Genielehre stützt, entnimmt Shaftesbury im *Advice to an author* (I, 167; vgl. Brandl 4) seine Ansicht vom „Kunstgenie“.

Der von Longin gegebene Vergleich des Schülers und des Vorbildes mit zwei Kämpfern ist von Young übernommen worden. Es heißt S. 22: „What glory to come near, what glory to reach, what glory (presumptuous thought!) so surpass, our predecessors“ und S. 31: „Imitation is inferiority confessed.

emulation is superiority contested, or denied: imitation is servile, emulation generous; that fetters, this fires.“ Desgleichen werden S. 32 die Alten und Modernen „hard-match'd rivals for renown“ genannt. Man hört dabei Longins Worte über Plato, der „mit Homer in vollem Eifer, wie ein junger Kämpfer mit einem schon bewunderten, um den ersten Preis stritt“. Und ganz in seinem Sinne ist auch der Satz gesprochen: „It is by a sort of noble contagion, from a general familiarity with their writings, and not by any particular sordid theft that we can be the better for those who went before.“ In der Lehre von den Genies, die kein „learning“ nötig haben, liegt Youngs Ziel wieder jenseits des des Longin; aber die Art seines Ausdrucks ist ihm ohne Zweifel entliehen. S. 23: „Genius often then deserves most to be praised, when it is most sure to be condemned; that is, when its excellence from mounting high to weak eyes is quite out of sight.“

Collins zitiert S. 217 noch ein Verspaar:

Nothing is great of which more great,
More glorious is the scorn (nach Longin II).

Henry Fielding (1707—1754).

Eine ganze Reihe von Erwähnungen Longins enthalten die Werke Henry Fieldings. Meist sind sie humoristisch. Wo aber der Verfasser, was freilich nicht oft vorkommt, sich zwingt, ernst zu sein, kommt seine Verehrung für Longin zum Vorschein. Mit Aristoteles und Horaz steht er an der Spitze sämtlicher Kritiker, das Studium dieser drei ist unbedingt erforderlich, und ihnen kommt es zu „to execute at least a judicial authority in foro literario“ (*Tom Jones* XI, 1). Nach Fielding ist Longin in gleicher Weise ausgezeichnet durch kritische Begabung, dichterische Veranlagung und guten Geschmack. Die Meinung, daß nur der Dichter das Recht und die Fähigkeit habe, die Werke anderer zu beurteilen, würde, meint Fielding, den meisten alten Kritikern den Garaus machen. Allein Horaz und Longin würden ihre Stellung behalten (*Covent-Garden*

Journ. Nr. 3, 11. Januar 1752). Nun ist aber Longin einmal kein Dichter; doch er erscheint den Leuten dieser Zeit, wenn man so sagen darf, als Dichter ohne Werke. Er ist, wie Pope „finely“ sagt, von poetischer Begabung. Auf solche Weise finden sich die mit Longin ab, die einerseits an der erwähnten Bedingung: der Kritiker muß dichterische Fähigkeiten haben, festhalten, andererseits den Griechen, dessen Wert sie erkennen, nicht aufgeben möchten. Den Gegnern war es leichter gemacht. Sie hatten nicht gewissermaßen nach einer Ausrede zu suchen. Der Kritiker braucht nicht Dichter zu sein, Longin ist auch keiner. Was hat das mit seiner kritischen Potenz zu tun? Warton führt in seiner Besprechung der Stelle in Pope's *Essay on criticism* Longin direkt als Beweis gegen die Forderung an *(On Pope* I, 110): weder Longin noch Dionys hätten die Harfe gerührt. Fielding verhält sich gleichfalls ablehnend: Die Regel ist viel zu streng. Es ist genau so unsinnig, als wenn nur ein Koch darüber urteilen dürfe, ob eine Speise gut oder schlecht sei. Aber wenn dem Kritiker auch dichterische Begabung ohne Nachteil fehlen kann, ein angeborenes Talent muß auch er haben [1]). Dieses Talent zu bestimmen und abzugrenzen, wurde im achtzehnten Jahrhundert mannigfach versucht. Man nannte es gewöhnlich „taste“, ein Ausdruck freilich, der fast bei jedem Autor eine andere Nuance hat. Auch Fielding bezeichnet damit die spezifisch kritische Fähigkeit. Kein Wunder, daß er Longin im hohen Maße zugeschrieben wird. Fielding definiert „taste“, nach einem Blick auf die bisherigen ungenügenden Versuche, indem er ihn ableitet „from a nice harmony between the imagination and the judgment“ und fährt fort: „Longinus who of all men seems most exquisitely to have possessed it, will puzzle his reader very much if he should attempt to decide whether imagination or judgment shine the brigther in that inimitable critic.“ Aber es

[1]) Keiner kann hoffen, ohne „'genius' such a critic as Longinus“ zu werden (*Cov. Gard. J.* 48, 16. Juni 1752)

ist mit dem „Geschmack“ wie mit der Dichtkunst. Wenn auch die Natur das meiste hergeben muß, so ist doch die Macht der Kunst dabei nicht zu unterschätzen (*Cov.-Gard. J.* 10, 4. Februar 1652).

Der Respekt hindert Fielding freilich nicht, hier und da von Longins Meinung abzuweichen. Aber es ist bemerkenswert, mit wieviel Verbeugungen das dann gesagt wird. Longin hatte die Ilias der Odyssee vorgezogen und letztere als das zwar immer noch großartige, aber schon etwas geschwätzige Werk eines gealterten Dichters hingestellt. Fielding kommt in der Vorrede zur *Voyage to Lisbon* auf die Odyssee zu sprechen; manche nennen sie eine Reisebeschreibung. „but whatever species of writing the Odyssey is of, it is surely at the head of that species, as much as the Iliad is of another: and so far the excellent L o n g i n u s would allow, I believe, at this day“ (Works X, 192).

Mehrfache Spuren hat die Lektüre Longins in der Lebensbeschreibung des Hochstaplers *Jonathan Wild the Great* hinterlassen. Natürlich darf man nicht erwarten, ernsthafte Gedanken vorgetragen zu finden. Aber schon das Adjektiv „great“ hat Longin suggeriert, wie auch die Mittel, mit denen der Begriff der „Größe“ untersucht wird, ihm entnommen sind. Ganz ausführlich spricht Fielding darüber in der *Preface to the miscellanies and poems* (Works XI, 85 ff.). Größe und Güte sind beim Menschen nicht identisch. Sein Jonathan braucht also nicht gut zu sein. Im ganzen gibt es drei Möglichkeiten. Man kann sein 1) „great“, 2) „good“, 3) „great and good“. Und nun fährt er fort: „The last of these is the true sublime in human nature. That elevation by which the soul of man, raising and extending itself above the order of this creation, and brightened with a certain ray of divinity, looks down on the condition of mortals. This is indeed a glorious object, on which we can never gaze with too much praise and admiration. A perfect work! the Iliad of Nature (!)! ravishing and astonishing, and which at once fills us with love, wonder, and delight.“ Die Größe ohne Güte (Fall 1)

ähnelt dem „false sublime in poetry: whose bombast is, by the ignorant and ill-judging vulgar, often mistaken for solid wit and eloquence, whilst it is in effect the very reverse.“ Man nehme Stolz und Unverschämtheit für wahre Seelengröße. In der Lebensbeschreibung selbst heißt es dann noch einmal (S. 104): Obwohl Jonathan groß ist, hat er doch Fehler, und vielleicht würden besonders scharfe Kritikeraugen einige dieser, in der „frailty of human nature“ (vgl. S. 28/9) begründeten „blemishes“ entdecken, die unter seinen vielen Vorzügen verborgen sind.

Besonders hübsch ist eine Stelle S. 231. Jonathan hat einen Liebesbrief verfaßt, in dem es von orthographischen Fehlern wimmelt. Damit diese betrübende Tatsache dem Helden beim Publikum nicht schadet, wendet sich der Verfasser an den Leser: wenn der Brief keine tadellose Orthographie habe, so möge man sich erinnern, daß solch eine Kleinigkeit nur an einem niedrigen Charakter getadelt werden dürfe, „but can be no blemish in that sublime greatness, of which we endeavour to raise a complete idea in this history.“

Ähnliche Dinge enthalten die Fieldingschen Komödien. In der Vorrede zu *Tom Thumb the Great* von H. Scriblerus Secundus (Works I. 454/5) wird gefordert, daß die Sprache der Tragödie unverständlich sei. Cicero's „Quid est tam furiosum vel tragicum quam verborum sonitus inanis, nulla subjecta sententia neque scientia“ und Longins „sublime“ ist ein und dasselbe. Fielding steht also auf dem Standpunkt: Erhabenheit und erhabener Stil fallen nicht notwendig zusammen. Die Preface geht weiter: In dieser unverständlichen Tragödiensprache exzelliere der Autor des *Tom Thumb:* „He is very rarely within sight through the whole play rising higher than the eye of your understanding can soar.“ Man sieht deutlich, wie mit Longin der „bombast“ getadelt wird. Bei Parallelstellen, die der angebliche Verfasser der Vorrede zu dem Stück gibt, will er besonders solche heranziehen „who have imitated him (den Autor des Stückes) in the sublime“. Auch der Held der „Tragödie“

ist von Longin nicht unberührt: er erscheint im Personenverzeichnis als „Tom Thumb the Great, a little hero with a great soul". In der dritten Szene des ersten Aktes widerfährt ihm das Unheil, daß er die Riesen, die er so tapfer besiegt hat, wegen ihrer Größe nicht durch das Tor bringen kann. Das wird dem König gemeldet, der seiner Erschütterung darüber in der echt longinschen Redewendung Ausdruck gibt: „Enough! the vast idea fills my soul."

In *Tumble-Down Dick or, Phaeton in the Suds* erklärt „Machine, the Composer", nachdem ein Teil des Stückes vorbei ist: „This has been the serious, . . the sublime. The serious in an entertainment answers to the sublime in writing." Bemerkungen dieser Art fehlen auch sonst nicht [1]. Sie beweisen uns, wie vertraut Fielding Longins Schrift war.

James Harris (1709—1780).

Auf ein ganz anderes Gebiet des Einflusses führt uns die Besprechung von James Harris. Sein Urteil ist freilich ziemlich kühl. Longin ist nicht „poet", nicht „divine" und nicht „inimitable". Vielmehr heißt es von ihm nur: er hat „passions" und „imagination" behandelt, sich dabei berechtigten Beifall erworben und seine Gedanken in eine Sprache gekleidet, die der Würde des Gegenstandes entspricht. In einer von Harris gegebenen Aufzählung der Kritiker fehlt er freilich nicht. Die *Philological Inquiries*, c. I enthalten eine kurze Geschichte der „philosophischen Kritik", in der es nach Besprechung von Aristoteles weiter geht: „The principal authors of the kind now remaining in Greek are Demetrius of Phalera, Dionysius of Halicarnassus, Dionysius Longinus . . . and a few others" (S. 280), woran sich die unzweideutige Bemerkung schließt: „The most masterly seems to be Demetrius." Mit diesem zusammen erscheint er auch in den *Philosophical Arrangements*. Der Verfasser hat seine Darlegungen etwas reichlich

[1]) Vgl. *Tom Jones* 12, 13.

mit Zitaten versehen und sucht nun in einem Rückblick nach einigen Autoritäten, die ihn gegen etwaige Vorwürfe von Seiten des Lesers in Schutz nehmen sollen. Darum sagt er II, 254: „It is not without precedents, that he has adopted this manner of citation. It was adopted by Aristotle . . . Aristotle was followed by those able critics Demetrius, Quinctilian, and Longinus."

In die oben erwähnte Geschichte der Kritik gehört natürlich die Frage nach dem Wert der Regeln. Sie sind bei Harris wieder sehr hoch im Ansehen gestiegen, erstaunlich hoch für einen Mann, der Longin gut kannte. Seine Auffassung sei dieses Gegensatzes wegen kurz geschildert.

Mit den Gegnern der „rules" fragt Harris (Kap. XII, 401) „Do not rules cramp genius?" Seine Antwort lautet: Nein: sie halten nur das Genie vom Irrtum fern. Es ist falsch, jemandem zu sagen, er habe nur seinem Genie zu trauen und alle Regeln zu verachten. Soweit bestehen zwischen dem Engländer und Longin keine Differenzen. Aber schon, daß er das regellose Werk nicht mehr „unvollkommen", sondern „unkorrekt" nennt, führt ihn auf andere Wege. Ganz getrennt von Longin hat er sich in der Ansicht: Leute ohne Genie können durch Regeln wenigstens gute Kritiker werden, Genies ohne Regeln gehen jämmerlich zugrunde. Nun ist aber die Existenz Homers und Shakespeares nicht zu leugnen. Wenn Harris daher seine Lehre nicht aufgeben will, so muß er eine Ausrede finden. Die findet er, und eine recht schlechte dazu, indem er nämlich ganz plötzlich von der „Regel" in einer Bedeutung spricht, die ihm vorher nicht in den Sinn kam. Es heißt da auf einmal: es habe niemals eine Zeit ohne Regeln gegeben, nur waren diese bei Homer und Shakespeare nicht irgendwo draußen, sondern „those great and sublime authors were a rule to themselves". Fragt sich nur, warum das nicht auch von anderen genialen Dichtern gilt und worin der Unterschied zwischen diesem Schaffen nach den Regeln und dem ganz freien liegt. Mit

dem longinschen Genie hat das Harris'sche gar nichts mehr zu tun, denn bei dem Griechen heißt es gerade: „Ich behaupte . . daß das Große für sich allein, ohne bewußte Einsicht, ohne Ankergrund und ohne Ballast, nur seinem Drang und blinden Wagen überlassen, in ziemlicher Gefahr schwebt“ (II. 5. II, 2).

Wirklichen Longin-Einfluß zeigen namentlich Harris' Abhandlungen über die Sprachen (*Hermes or a philosophical inquiry concerning universal grammar*). III, 5 handelt der Autor von dem Charakter der verschiedenen Sprachen. Die Staaten des Orients kennen nur Extreme, nichts gemäßigt Kleines oder Großes (I, 435). So steigen sie bald in das „great and magnificent“, bald sinken sie in „tumid and bombast“. Daß Harris hier Longin vorschwebt, zeigt die Fußnote: „The truest sublime of the east may be found in the scriptures“, womit er deutlich Stellung zu der bekannten Streitfrage nimmt. Er kommt dann auf die Griechen zu sprechen, deren anpassungsfähige Sprache er bewundert. Für das Komische des Aristophanes gab es ebenso Worte wie für „the sublime of Sophocles or Homer“. Auch seine Beurteilung des Demosthenes ist longinisch gefärbt.

In einer Anmerkung zu S. 438 wird die „goldene Periode“ von Xerxes bis Alexander gerechnet. Aber auch danach gibt es noch gute Schriftsteller: indessen „the great, the striking, the sublime (call it as you please [1])“ erreichte vorher eine Höhe, an die keine folgende Zeit herankonnte. Wenn Demosthenes und Aeschines nachher noch auftraten, so lag es daran, daß sie noch in den Prinzipien einer freien Regierung erzogen waren. „So true is that noble saying of Longinus . . It is liberty that is formed to nurse the sentiments of great geniuses“ etc. (II. 5. XLIV). Der Ausspruch mag wahr sein, nur ist er nicht von dem Verfasser unserer Schrift; im Gegenteil, dieser wendet sich mit aller Schärfe dagegen und sagt sogar (a. a. O.): „Für Menschen, wie wir es sind, ist es doch wohl besser, regiert

[1] Alles drei sind Ausdrücke Longins.

zu werden als frei zu sein.“ Der Irrtum des Verfassers beruht auf oberflächlicher Lektüre. Ihm sind auch andere Männer dieser Zeit zum Opfer gefallen, entweder aus dem gleichen Grunde, oder weil sie von Harris oder dieser von ihnen abgeschrieben hat.

Samuel Johnson (1709—1784).

Collins S. 217 erklärt irrtümlich, daß Longin von Dr. Johnson nicht zitiert werde[1]). Ich stelle daher einen Satz aus dem *Rambler* an die Spitze. In einem nicht hierhergehörigen Zusammenhang wird in der Nr. 137 vom 9. Juli 1751 erklärt: „An elevated genius employed in little things, appears, to use the simile of Longinus, like the sun in his evening declination; he remits his splendour, but retains his magnitude, and pleases more though he dazzles less“ (= L. IX).

Bei Johnson ist die Wandlung seiner kritischen Ansichten bemerkenswert. Sie ist zwar keine allzu tiefgreifende, aber doch deutlich bei einem Vergleich der früheren und späteren Schriften ins Auge fallend und für uns von besonderer Wichtigkeit, weil offenbar Longin dabei ziemlich stark im Spiel ist. Gekannt hat Johnson ihn, wie das obige Zitat beweist, freilich schon zur Zeit, da er die *Rambler*-Nummern schrieb, aber sein Einfluß macht sich dort noch nicht geltend. Im Gegenteil, das Meiste widerspricht ihm ganz und gar. So das, was öfters über die Nachahmung gesagt wird. Johnson sieht nur die Nachteile und fürchtet infolge der Benutzung literarischer Vorbilder eine ungünstige Einwirkung auf die Originalität des Dichters. „The imitator treads a beaten walk“ warnt *Rambler* 86 (12. Jan. 1751), und der Ton der die gleiche Frage behandelnden Nr. 121 (14. Mai 1751) ist so gehalten, daß Lynam, der Herausgeber, die Abhandlung als „The dangers of imitation“ bezeichnet. Immerhin geht er nicht soweit, jede Benutzung eines andern Autors als Plagiat zu brand-

[1]) Oder bezieht sich Collins' Bemerkung nur auf die *Lives*? Auch dann wäre sie ein Versehen.

marken, sondern auch für ihn kann bisweilen die Herübernahme einer edlen Empfindung oder eines Schmuckes angenehm wirken. Ja, ein „inferior genius“ darf sogar auf den Spuren der Alten wandeln, wenn er sich davor hütet, ihnen allzu nahe zu kommen. Aber es handelt sich wohlgemerkt nur um Genies zweiter Klasse. (Nr. 143, 30. Juli 1751). Für die wahrhaft Begabten gilt nach wie vor: „No man ever yet became great by imitation“ (154, 7. Sept. 1751). Man vergleiche damit die Longinschen Worte: „Dieser Mann (Aeschylus) zeigt uns ferner, .. daß noch ein anderer Weg zum Erhabenen führt .. Nacheiferung und Nachahmung . .“, und man erkennt die Größe des Abstandes zwischen den beiden.

Kaum geringer ist er in der Regelfrage. Johnson macht der neuen Richtung zunächst recht wenig Konzessionen. Von Beiseitelassen der „faults“ in der Beurteilung eines Dichters darf nicht die Rede sein, auch nicht bei Shakespeare, wie man in den *Proposals for printing the works of Shakespeare* lesen kann (Works II, 325). Johnson weiß genau, daß er sich mit dieser Auffassung zu den meisten anderen in Widerspruch setzt. Er wendet sich gegen Addison (Nr. 93, 5. Februar 1751), der die Zurückstellung der Fehler hinter die Schönheiten als charakteristisch für den wahren Kritiker bezeichnet hat. Das ist falsch. Oberstes Prinzip aller Kunstkritik ist die völlige Unparteilichkeit. Dies also, nicht mehr die alte, oft gerügte Lust am Fehlerfinden, ist der Grund seiner Stellung, und darum lehnt er es ab, bei schlechten Autoren Versehen zu suchen. Das ist nutzlos. Die neue Bewegung seiner Zeit, die sich auf „unassisted genius“ verläßt, weist Johnson zurück. Er sucht dann aber einen Kompromiß zwischen beiden Richtungen, indem er die Regeln in zwei Klassen teilt, wovon die einen unbedingt respektiert werden müssen, während die Verletzung der anderen zugunsten von Schönheiten gestattet ist (156). Deshalb kann er sagen: „In writing, as in life, faults are endured without disgust when they are associated with transcendent merit“ (158). Wir sehen, was sich als Ganzes

ergibt, ist reichlich rückständig. Die wenigen modernen Gedanken sind gewaltsam durch künstliche Trennungen und Teilungen hineingetragen.

Um so mehr überrascht das Bild, das in dieser Hinsicht die *Lives of the poets* bieten. Auch hier begegnet noch vereinzelt der Ruf nach Unparteilichkeit (S. 180), aber die Beurteilung vieler Dichter vollzieht sich im Longinschen Sinn und mit Berufung auf ihn. Dryden, dessen Kritik, wie wir sahen, von Longin im weitesten Maße abhängig ist, erhält von Johnson das höchste Lob. Was er biete, sei „the criticism of a poet, not a dull collection of theorems" (I, 412). Vor allem aber wird sein *Account of Shakespeare* im *Essay of English poesy* gepriesen, er werde „stand as a perpetual model of encomiastick criticism . . The praise lavished by Longinus, on the attestation of the heroes of Marathon by Demosthenes (II. 5. XVI), fades away before it" (a. a. O.).

Das Erhabene erscheint als das Ziel der Poesie. Prior (II, 208) hat „judgment" besessen, aber dieses sei nur imstande, Fehler zu hindern, nicht dagegen „excellencies" hervorzubringen. Darum ist Prior nie „low", aber auch nur sehr selten „sublime". Die folgenden Worte zeigen, daß Johnson hier an Longin gedacht hat. Denn er fährt fort: „It is said by Longinus of Euripides that he forces himself sometimes into grandeur by violence of effort, as the lion kindles his fury by the lashes of his own tail (XV). Whatever Prior obtains above mediocrity, seems the effort of struggle and of toil." Das Verhältnis des Erhabenen zum Pathetischen ist nicht dasselbe wie bei Longin: I, 20 heißt es über Cowley und die „metaphysical poets": „. . nor was the sublime more within their reach than the pathetic"[1], aber das Erhabene selbst ist mit dem in Περὶ ὕψους geschilderten identisch. Es besteht in „comprehension and expanse of thought which

[1] So öfters: Milton ist nur einmal „pathetic", aber sehr oft „sublime" (S. 180).

at once fills the whole mind and of which the first effect is sudden astonishment, and the second rational admiration" (Long. I). Es geht sogar soweit, daß das Fehlen des Erhabenen in einer Dichtung als Mangel gilt. Cowley wird vorgeworfen: er sei nie pathetisch und selten erhaben (I, 56), ebenso heißt es von Waller (I, 288[1]). Zugleich wird zugegeben, daß „sublimity" ein angeborenes Gut ist. Darum ist J. Philips von ihr ausgeschlossen: „He seems not born to greatness and elevation" (S. 320).

So ist es nicht verwunderlich, daß sich Johnson in der Beurteilung Miltons als Schüler Addisons zeigt, obwohl er ihn im *Rambler* angegriffen hat. S. 177 wird die Ansicht des *Spectator* adoptiert, indem es vom *Paradise Lost* heißt: „The characteristic quality of his poem is the sublimity," die er auch „the great" nennt. Jetzt nimmt sich Johnson sogar Miltons an, indem er seine Fehler gegen Dryden verteidigt. Dieser hat ganz gewiß mit seiner Bemerkung recht, daß er „creeps along sometimes". Aber zu verlangen, daß ein Werk stets auf gleicher Höhe bleibt, ist falsch. Das ist ebenso unmöglich wie daß die Sonne stets im Mittag steht (S. 180).

Neben diesen, von Longin sehr stark abhängenden Urteilen über die englischen Dichter enthalten viele Sätze der *Lives*, die inhaltlich nicht von Bedeutung sind, Reminiszenzen an ihn. Sie zusammenzustellen, hat, da sie gedanklich nichts Neues bringen, wenig Zweck. Als Beispiel der Benutzung dieser Art sei der Vergleich zwischen Dryden und Pope angeführt: „If of Dryden's fire the blaze is brighter, of Pope's the heat is more regular and constant," der offenbar nach dem zwischen Demosthenes und Cicero (II. 5. XII, 4) gebildet ist.

Die *Lives* wurden mit großem Beifall begrüßt. Johnson's Biograph Boswell spendet ihnen das höchste Lob. Sie wären eines der glänzendsten kritischen Werke, wenn „some modern Aristotle or Longinus" sie in ein System

[1] Auch von King II, 31: „His thoughts seldom aspired to sublimity."

brächten (*Life of Johnson* III. 145). Es ist immerhin auffallend, daß Longin hier als Verfasser eines streng systematischen Buches aufgefaßt wird. Das ist das Letzte, was man ihm nachrühmen kann.

William Warburton (1698—1779).

Über William Warburton's Art der Kritik gibt es einen Ausspruch Richardson's, der besagt, er entdecke, „views and purposes the authors never had“ [1]). Das klingt wenig schmeichelhaft, ist aber nicht ganz unberechtigt. Wenigstens hat man bisweilen, wenn man die Werke auf den Einfluß Longins hin durchsieht, den Eindruck, als sei Warburton tatsächlich über das übliche Maß der Interpretation hinausgegangen. Das gilt auch von seinem Kommentar zur Pope-Ausgabe. Dort gibt es vereinzelte Stellen, die er mit Longin zusammenbringt und bei denen man fragen muß: Ist das wirklich so? Pope spricht z. B. im *Essay on criticism* 141 von Schönheiten, die keine Vorschrift erklären kann. Für Warburton steht es sogleich fest, daß es sich um „sublime beauties“ handelt. Oder a. a. O. 261:

> Neglect the rules each verbal critic lays,
> For not to know some trifles is a praise.

Warburton umschreibt: „The general neglect of them is a praise; as it is the indication of a genius busied about greater matters,“ was dem wiederholt erwähnten Longinschen Gedanken entspricht, daß im Großen eine Geringschätzung des Kleinen herrschen müsse (XXXIII).

Der ausgedehnteste Fall dieser Art liegt vor in den Anmerkungen zum *Essay on Man* IV, 373: „Come then my friend“ etc. Dazu sagt Warburton: „This noble apostrophe, by which the poet concludes the essay in an address to his friend, will furnish a critic with examples of every one of those five species of elocution, from which, as from its

[1]) s. Pope Works, Poetry II. 261.

sources. Longinus deduceth the sublime." Und zwar seien die Beispiele für Quelle 1 die Verse 373—76, für 2: 377—82, für 3: 383—86, für 4: 387—93, für 5: 394—98.

Dazu muß man freilich sagen: Hier ist Longin gewaltsam hineininterpretiert worden. Nicht genug damit, daß diese wenigen Verse eine Illustration aller Quellen des Erhabenen sein sollen, entspricht angeblich auch noch die Reihenfolge dieser Quellen der der Verse. Gegen diese Auffassung ist denn auch nachdrücklichst Protest eingelegt worden. Warton[1]) meint dazu, es habe niemals etwas Unglücklicheres gegeben als diese Beispiele, die samt und sonders das Gegenteil bedeuten.

Auch sonst wird Longin herangeholt, wo es nur irgend geht. Fielding hatte dem Griechen bestätigt, daß er „taste" besitze. Pope im 12. Vers des *Essay on crit.* fordert einen Kritiker von Geschmack. Warburton setzt hinzu: „Longinus had taste in an eminent degree". Desgleichen stützt er das Verlangen Pope's, der Kritiker müsse, um gerecht urteilen zu können, selbst schreiben, mit einem Zitat aus Περὶ ὕψους. Pope habe recht; das sei das sicherste Mittel „of so maturing the judgment, as to reap with glory, what Longinus calls 'the last and most perfect fruits of much study and experience'" (vgl. Long. VI).

Pope's *Moral Essay* IV, 39 ff. enthält, wie Warburton sagt, „rules for attaining to the magnificent in just expense". Von da aus sucht er wieder die Verbindung mit Longin: Dieses „magnificent" ist dasselbe wie das „sublime" in Malerei und Poesie, und daher müssen die Eigenschaften, die zur Erreichung beider Ziele notwendig sind, einander verwandt sein. Pope geht dann auf die „false magnificence" ein — Warburton verfolgt die Parallele weiter (zu Vers 109): Größe im Bauen wie im „human frame" nimmt ihre Bezeichnung nicht vom Körper, sondern von der Seele.

Bei Besprechung der Nachahmung von Horaz' *Epist.* II, 1 wird zu v. 121 gesagt: Wenn Autoren vom Range Pope's

[1]) Vgl. die Ausgabe der *Works* zu dieser Stelle.

schwülstige Stellen aufgedeckt und auf ihren wahren Wert zurückgeführt haben, die schlechte Kritiker bisher für erhaben hielten, dann glauben diese, das Recht zu haben, alles für Schwulst zu erklären, was sie nicht verstehen. So macht es der „respectable Laureate" (Colley Cibber). Aus dessen Autobiographie wird eine Kritik über Lee's *Alexander* zitiert, wo das Publikum „in raptures" gewesen sei. Das Publikum hatte ganz recht, sagt Warburton, denn die Verse sind „as truly sublime as any thing we have in the English language" (vgl. Cibber I. 105). Daß Longin hier erscheint, ist freilich nicht Warburtons Verdienst. Denn Cibber hatte die Lee'schen Verse als Muster der „flights of the false sublime" hingestellt.

Das wahre „sublime" wird fortwährend als die höchste Gattung der Poesie gepriesen. Was Warburton genau darunter versteht, ist im Zusammenhang mit der Darstellung Hurds zu finden (vgl. S. 95).

In der Beurteilung der Fehler hat unser Autor Johnsons Standpunkt verlassen und steht wieder an Addison's Seite. In der Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe 1747 (N. Smith S. 104) erklärt er, der Herausgeber Shakespeares müsse eine kritische Erklärung von des Autors „beauties and defects" bringen; „but chiefly of his beauties", wird sofort hinzugesetzt. Die Klage: „Men being generally more ready at spying faults, than in discovering beauties" hat schon Longin Kap. XXXIII: „Ich weiß sehr wohl, daß es der menschlichen Natur entspricht, alles Menschenwerk von der schlechteren Seite aus zu prüfen."

Richard Hurd (1720—1808).

Von Richard Hurd, zu dessen Besprechung wir übergehen, ist eine Äußerung erhalten, die wir auf keine Weise mit dem, was er sonst über Longin sagt, in Einklang bringen können. Nichols *Lit. anecd.* III. 58 druckt nämlich einen Brief Hurds an den Bischof von Gloucester vom 24. Februar 1764 ab, in dem er die Absicht des Toup, eine neue Longin-Edition zu veranstalten, mitteilt und hinzu-

fügt: „I wish he had chosen some better and more useful book.“

Ganz anders klingen die Worte in Hurds Kommentar zu Horaz' *Epist. ad Augustum*, der Warburton gewidmet ist und u. a. eine Übersicht über die Entwicklung der Kritik im Altertum gibt. Aristoteles' System war großartig, aber zu streng wissenschaftlich und brauchte, um populär zu werden, eine Darstellung in beredter Sprache. Doch waren die Verhältnisse ungünstig dafür, denn die Freiheit war dahin und mit ihr die ungebundene Regung des Genies. Endlich aber geschah ein Wunder — trotz der Widerwärtigkeit der Zeit erschien der ersehnte Mann, Longin. Hurds Worte sind von so aufrichtiger Begeisterung getragen, daß ich sie hier wiedergeben möchte. Sie sind das Schönste, was über Longin im achtzehnten Jahrhundert in England gesagt worden ist (I, 285): „At length, and even from beneath the depression of slavery (but with a spirit that might have done honour to its age of greatest liberty) a critic arose, singularly qualified for so generous an undertaking. His profession, which was that of a rhetorical sophist, required him to be fully instructed in the graces and embellishments of eloquence, and these, the vigour of his genius enabled him to comprehend in their utmost force and beauty. In a word, L o n g i n u s was the person, whom, of all the critics of antiquity, nature seems to have formed with the proper talents to give the last honour to his profession, and penetrate the very soul of fine writing.“ Die Stellung, die Longin hier gegeben wird, ist in ihrer Eigenart und ihrer Bedeutung ganz neu. Longin der Vulgarisator des Aristoteles, so war er bisher niemals aufgefaßt worden. Und Hurd ist so gerecht, nach diesen Worten sogleich auf das aufmerksam zu machen, was Longin abgeht. Aristoteles' wissenschaftliche Strenge hat er gemildert, dafür ist er in das andere Extrem gefallen: „With the brightest views of nature and true beauty, which the finest imagination could afford to the best critic, he now wanted, in a good degree, that precision, and depth of thought, which had

so eminently distinguished his predecessor.“ So entstanden zwei kritische Schulen, die eine trocken und exakt, die andere hinreißend beredt, aber unphilosophisch und nicht streng korrekt. Aber es war kein Wunder, daß Longins Methode auf die große Menge stärker wirkte. Und nun kommt Hurd auf die Gegenwart zu sprechen: Im letzten Jahrhundert hat eine zahllose Menge von Kommentatoren versucht, in der Weise Longins zu arbeiten. Einigen glückte es, da aber dazu eine hohe Begabung gehörte, so ist diese Art der Kritik, von allen gehandhabt, verfallen und geworden zu dem „most unmeaning, frivolous, and disgustful jargon, that ever discredited polite letters“. Ähnliche Worte über Longin wie hier findet Hurd zu den Versen 210—14. Er will die Methoden der bewundertsten Kritiker des Altertums und der Neuzeit zeigen: „The most eminent, at least the most popular, are, perhaps, L o n g i n u s, of the Greeks.“ außerdem Bouhours und Addison. Er bespricht darauf die fünf Quellen der Erhabenheit, um auch hier einige Einwände folgen zu lassen: „Though the method . . be scientifical, the real service they have done to criticism, is not very considerable. And the reason is, they dwell to much in generals . . Of the three critics . . the most instructive is, unquestionably, L o n g i n u s.“ Aber auch er hätte mehr ins einzelne gehen müssen.

Der Besprechung aller anderen Punkte stelle ich die Haltung Hurds gegenüber der heißumstrittenen Genesisstelle voran; auch was Warburton dazu sagt, wird sich daraus ergeben. Die Verhandlungen über diese an sich ganz nebensächliche Stelle in Longins Schrift (IX, 9) nahmen immer größeren Umfang an. Man fragte nunmehr, ob die Bibel in „inspired language“ abgefaßt sei. Warburton glaubte es, ein Rev. Dr. Thomas L e l a n d dagegen vertrat in einer Arbeit den entgegengesetzten Standpunkt, und Hurd ist bemüht, in seinem *Letter to . . Leland* (VIII, 307 ff.) Warburtons und seine Meinung zu vertreten und zugleich die Argumente der Gegner zu entkräften und ihre Angriffe abzuweisen. Die Gedankenführung ist schwierig zu ver-

folgen, z. T. unklar und recht spitzfindig, doch läßt sich erkennen, daß für Hurd und Warburton das Erhabene zu einem großen Teil im Stil liegt. Ganz deutlich wird das freilich auch nicht. Hurd findet das „sublime of eloquence" in der Anwendung von Bildern, „images", worunter er „helle und lebhafte Ideen" versteht („bright and vivid ideas"). Was heißt das? Es scheint auf das gedanklich Erhabene zu deuten. Dem widerspricht die Erklärung, das Erhabene bestehe in dem Eindruck, den ein Genie auf uns macht „by his expression" und vor allem die Ansicht, daß nicht in jeder Sprache das gleiche erhaben sei. Das ist ganz unlonginisch gedacht. Denn für den Griechen ist Erhabenheit ein fester, jedem erkennbarer und fühlbarer Begriff, der sich ja selbst im Schweigen ausprägt.

Aber trotz des Unterschiedes, der in der Bestimmung des Wortes „sublime" zwischen Longin und Hurd herrscht, das Ziel alles Dichtens bleibt es dennoch für ihn. Darum zieht er in den *Letters on chivalry and romance* die „gothic manners" (Mittelalter) den „heroic" vor und darum lobt er Shakespeare (Brief 6 und 7). Auch die Wirkungen sind dieselben. Das Erhabene kann nicht nach Regeln beurteilt werden, sondern nur nach dem Eindruck, den es auf das Gemüt macht. Das ist freilich keine spezifische Eigenart des Erhabenen: auch Humor und Pathos sind so zu begreifen (zu *Ep. ad Aug.* 210—214). Die Kraft des Dichters äußert sich in unwiderstehlichen Wirkungen: „Rules, art, decorum, all fall before it." Denn so ist der menschliche Geist veranlagt, in ihm ist etwas Erhabenes, das von der Poesie zu „exalted conceptions" getragen wird (*Dissertation on the idea of universal poetry*).

Die Fehler entstehen, so lehrt Hurd in Übereinstimmung mit Longin V in der Besprechung von Horaz' *Ars poetica* zu den Versen 23—30, wenn man die Schönheiten übertreibt; dann wird „sublimity" zum „bombast". Viele glauben, wenn der Held aufgeregt ist, spreche er einfach, in Figuren dagegen nur, wenn er nichts zu tun hat. Das Gegenteil ist wahr. Die Figuren kommen bei Erregung

von selbst und sind dann ganz natürlich. Ist der Held ruhig und spricht doch in diesem Stil, dann ist es eben Schwulst. Über das Verhältnis der erhabenen, bilderreichen Sprache zu den Leidenschaften und die damit zusammenhängenden Fehler handelt Longin an verschiedenen Stellen (VIII, XVII, XXXII).

Das beste Kriterium der Erhabenheit ist die Zeit. Das Urteil des Publikums kann zunächst durch allerlei mitbeeinflußt sein. Erst wenn im Laufe der Jahre das Urteil sich wiederholt, dann kann man von der „heiligen“ Stimme des Volkes sprechen. Diese in den Noten zu v. 63 der *Epist. ad Aug.* ausgeführten Gedanken werden durch ein Longin-Zitat gestützt.

Das Genie braucht einige „general rules“, doch sind Fehler entschuldbar. In diesem Falle fehlen Beweise, daß Hurd neben Horaz den Griechen hat auf sich wirken lassen. Er erwähnt ihn nicht einmal im Kommentar zu *A. p.* 352.

Anders steht es mit der Frage nach Natur und Kunst, für deren Entscheidung er zu *A. p.* 410 auf Longin verweist: „If we would know the distinct powers and provinces of each, a fine passage in Longinus will inform us. For, of the five sources of the sublime, enumerated by that critic, two only . . . come from nature; the rest . . are of the province of art. Yet though their powers are thus distinct, each, in order to attain its due perfection, must conspire, and be consociated, with the other.“ Der Sinn der longinschen Worte ist fast unmerklich geändert. Denn bei ihm hat die Natur (also erste und zweite Quelle) eine überragende Stellung, die Kunst ist ihr nicht gleichgeordnet. Bei Hurd aber führt der Ausdruck „two only“ irre. Nach ihm hat dieses Problem übrigens schon den Alten Schwierigkeiten gemacht. Man urteilte bald so, bald so. Der Grund dafür stammt wieder aus Longin: „Natural proneness in mankind, to censure and degrade things present“ (L. XLIV, 6).

Hurd untersucht in seinen zahlreichen Werken wohl alle Fragen, die mit der Kritik in Verbindung stehen. Der Nachahmung widmet er eine besondere Schrift: *On poetical*

imitation (II, 109 ff.). Sie ist bemerkenswert, weil sie eine longinsche Ansicht mit longinschen Argumenten ablehnt: „To be able, on all occasions, to exhibit, what the Greek rhetoricians call φαντασίαν: which is, as Longinus well expresses it, 'when the poet, from his own vivid and enthusiastic conception, seems to have the object he describes, in actual view, and presents it, almost, to the eyes of the reader' (XV): this can be accomplished by nothing less, than the genuine plastic powers of original creation." Phantasie und Nachahmung erscheinen also hier als Gegensätze. Longin spricht von beiden als Stützen des Erhabenen in zwei aufeinander folgenden Kapiteln, behandelt sie also als ganz gleichartig.

Endlich ist noch zu erwähnen, daß Hurd im Anschluß an Horaz *A. p.* 330 ebenso wie Harris auf die Gründe des Verfalls der Eloquenz kommt, aber nicht dem gleichen Fehler verfällt wie jener, die Meinung der Gegner als die Longins anzusehen. „This love of gain, to which Horace imputes the imperfect state of the Roman poetry, hath been uniformly assigned, by the wisdom of ancient times, as the specific bane of arts and letters. Longinus and Quintilian account, from hence, for the decay of eloquence." Es folgt eine gekürzte Wiedergabe der Longin-Stelle.

Nach diesem gründlichen Kenner Longins kommen zunächst wieder zwei Männer zu Wort, über die nur wenig zu sagen ist.

John Armstrong (1709—1779).

In einem Gedichte John Armstrong's: *Taste, an epistle* (Johns. 71, 84) wird die Nachahmung empfohlen. Der Dichter soll sich besonders von den Alten leiten lassen. Sie sind das wahre Muster guten Schreibens, denn

Their art seem'd nature, 't was so finely hid.

Das ist offenbar eine Reminiszenz aus Longin XXII; die Stelle lautet in Smith's Übersetzung: „Art may then be termed perfect and consummate, when it seems to be nature; and nature than succeeds best, when she conceals what assistance she receives from art."

Cawthorn (1720—1761).

Wir haben bei Cawthorn ebenfalls nur von einem Gedicht zu sprechen: *Birth and education of Genius* (Johns. 65, 208). Das Genie ist der Sohn von Apoll und Fancy. Er kommt zunächst in die Schule zur Matrone Truth: dann aber wird ein „tutor“ für ihn gesucht, was nicht leicht ist, denn unter den „doctors of Parnassus“ gibt es viele Esel. Endlich findet man „Criticism“. Das ist der Richtige. Denn jetzt steht Genius

> Beneath a tutor keen and fine as
> Or Aristotle, or Longinus,
> Beneath a lynx's eye that saw
> The slightest literary flaw.

Soll damit auch Longin charakterisiert sein? Das würde weder zu den Tatsachen, noch zur allgemeinen damaligen Auffassung stimmen.

Joseph Warton (1722—1800).

Einem Hauptvertreter unserer Gruppe begegnen wir in Joseph Warton, dem Kritiker Popes und Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften. Daß Warton von der Forderung, der Kritiker müsse Dichter sein, absieht und darum von der poetischen Begabung Longins nicht spricht, haben wir schon S. 80 erwähnt. Sein Urteil über den Griechen ist dem Hurd's nahe verwandt. In dem Buch *On Pope* nennt er die Vorrede zur Ilias-Übersetzung „a piece of criticism, in the way of Longinus: it is written well with force and spirit, but deals too much in generals“ (II. 400). Die gleiche Meinung findet sich noch einmal viel ausführlicher in seinen Bemerkungen zu Pope's Worten: „Thee, bold Longinus . .“ (I, 170). Diese Anrede ist sehr schön und viel wirkungsvoller, als wenn der Dichter von Longin in der dritten Person gesprochen hätte. „The taste and sensibility of Longinus were exquisite; but his observations are too general, and his method too loose. The precision of the true philosophical critic is lost in the declamation

of the florid rhetorician. Instead of shewing for what reason a sentiment or image is sublime. and discovering the secret power by which they affect a reader with pleasure. he is ever intent on producing something sublime himself. and strokes of his own eloquence.“ Hier wird also Longin das zum Vorwurf gemacht. worin die meisten anderen gerade ein Hauptverdienst sahen. Diese Kritik wird in Einzelheiten fortgeführt: „Instead of pointing out the foundation of the grandeur of Homer's imagery. where he describes the motion of Neptune. the critic is endeavouring to rival the poet. by saying. that 'there was not room enough in the whole earth to take such another step'.“ Gerade diese Stelle (IX. 5) ist ganz besonders bewundert worden. Warum Warton damit so unzufrieden ist. ist wirklich schwer verständlich. Denn die erhabene Sprache des Werkes hat doch nicht Schuld daran, daß es nicht so ist. wie er es gern möchte.

Welche Wirkung Warton trotz allem dem Namen Longin zuschreibt. lassen uns zwei Nummern des *Adventurer* erkennen. die zugleich für die Ansicht des Engländers über den Stil der Bibel von Bedeutung sind. Am 1. Mai 1753 bringt Nr. 51 der genannten Zeitschrift einen fingierten Brief. Der Einsender hat angeblich in der Bibliothek der Benediktiner zu Lyon ein altes Manuskript entdeckt. das nichts anderes ist als ein Werk des „celebrated Longinus“. Der Inhalt des Werkes. wird behauptet. sei folgender: Longin beginnt mit einer Mitteilung an die Leser. er habe die heiligen Schriften der Juden durchgearbeitet und dabei gefunden. daß sie noch viel mehr erhabene Stellen enthalten. die sogar Homer und Plato übertreffen. Er gibt einzelne Beispiele. vergleicht sie mit den heidnischen Autoren und erklärt sie für erhabener. Das Ganze ist aus der Absicht Wartons entstanden. Interesse für die jüdische Dichtung zu wecken. und er findet dazu keine passendere und wirksamere Form. als ein Werk Longins vorzuschieben. Er mußte also voraussetzen. daß etwas derartiges allgemeine Aufmerksamkeit erregen würde:

„I shall think your curiosity will be sufficiently excited to peruse the book itself from which they (die Beispiele) are drawn.“ Nr. 57 (22. Mai 1753) bringt eine Fortsetzung dieser Betrachtungen. Die Bibel wird höher als die ganze Antike gestellt und noch manche neuen Belege herbeigeschafft. Damit man aber nicht etwa denken soll, daß das Ganze eine Mystifikation ist, verrät Warton einige Einzelheiten der Schrift. Sie ist, wie Περὶ ὕψους, an Terentianus gerichtet und verweist bisweilen auf dieses Werk: „I have in a former treatise observed to you, that Homer has degraded his gods into men (so Longin IX. 7): these writers (die jüdischen) alone have not violated the divine majesty by inadequate and indecent representations [1])“ oder er spricht auch vom „above-mentioned Moses“.

Das Erhabene und das Pathetische erscheinen bei Warton als getrennte Klassen, und das erste ist für ihn nicht das Höchste in der Dichtkunst, was sich sonst bei Autoren dieser Zeit gar nicht oder nur selten finden läßt. Longin vergleicht bekanntlich die beiden homerischen Werke und gibt der Ilias den Vorzug als dem dramatischeren, während die Odyssee Erzählungen bringt, wie das Alter sie liebt. Dazu sagt Warton klar und deutlich, er habe „a quite contrary opinion“ (*Advent.* 80, 11. August 1753). Nicht daß er die Werke Homers anders beurteilt. Auch für ihn gilt von der Ilias, daß sie „abounds in greatness“; die Odyssee hingegen fesselt durch interessante Handlung. Aber Longin glaubt, diese Eigenschaften als Altersleistungen entschuldigen zu müssen. Warton faßt sie als ganz besonderen Vorzug auf: „The speciosa miracula of the Odyssey are better calculated to excite our curiosity and wonder, and to allure us forward with unextinguished impatience to the catastrophe, than the perpetual tumult and terror that reign through the Iliad.“ Er verkennt keineswegs die Schönheiten der Ilias, aber sein dichterisches Ideal ist von dem Longins verschieden. Er wendet sich sodann erst

[1]) Vgl. Long. IX, 7.

allgemein gegen die „common critics". die glauben. daß friedliche und häusliche Bilder leichter als kriegerische seien. Das ist ein Irrtum. Und nun folgt der entscheidende Satz: „The natural is as strong an evidence of true genius. as the sublime." Das heißt, so gewendet, wie meist davon gesprochen wird: Erhabenheit und Genie fallen nicht zusammen. „Let L o n g i n u s admire the majesty of Neptune whirling his chariot over the deep, surrounded by sea-monsters . ." (IX, 8). Für ihn ist das „Natürliche" — es ist. wie wir hier erfahren. mit dem „Pathetischen" identisch — ebenso schön. Die Beschreibung des Hundes Argos, also ein friedliches Bild, ist ihm so „unexpressibly pathetic". daß es die erhabenen Bilder Longins. dieses „excellent critic". erreicht. wenn nicht übertrifft. So wenig differiert er sachlich mit Longin. daß sein Endurteil über Homer ganz ähnlich wie bei diesem ausfällt: „Homer in the Iliad resembles the river Nile, when it descends in a cataract that deafens and astonishes the neighbouring inhabitants. In the Odyssey he is s t i l l (also selbst dieser Ausdruck. der aufs Alter hinweist. ist geblieben) the same Nile. when its genial inundations diffuse fertility and fatness" [1]. Nur hat die Poesie ein anderes Ziel.

Aber auch nur die Poesie. Denn in der Rhetorik gilt nach wie vor das Erhabene. Warton klagt im *Adventurer* 127 (22. Jan. 1754): Es gäbe zwar gute Redner. aber keine. „that abound in a sublime. which whirls away the auditor like a mighty torrent. and pierces the inmost recesses of his heart like a flash of lightning: which irresistibly and instantaneously convinces. without leaving him leisure to weigh the motives of conviction." Ein Name fehlt zwar. aber man erkennt den Satz als eine ziemlich genaue Wiedergabe von Longin I, 4.

Ob „erhaben" oder „pathetisch" — der Wertunterschied zwischen beiden Gattungen erscheint gering oder verschwindet völlig. Nach Warton (*On Pope* I, VII) kann man die englischen Dichter in vier Klassen teilen: „In the

[1] Kombinierter Vergleich aus *II. C.* IX. XIII und XXXV. 4.

first class I would place our only three sublime and pathetic poets: Spenser, Shakespeare, Milton." Geschieden wird also auch hier: aber jeder Hinweis darauf, welches die vorzuziehende Dichtart ist, fehlt. Von einzelnen Fragen behandelt Warton ziemlich häufig die Nachahmung, ohne eine einheitliche Auffassung erkennen zu lassen, so daß man nicht recht weiß, wie er sich dazu stellt. Im *Adventurer* 89 (11. September 1753) wird eine Nachahmung eines Gedichts von Simonides reproduziert, und Warton empfiehlt sie als ein gutes Beispiel für die Art, wie man die antiken Werke nachbilden kann: nicht durch Benutzung ihrer Ausdrücke, „but by catching a portion of their spirit, and adapting their images and ways of thinking to new subjects. — Whenever, therefore, wet sit down to compose, we should ask ourselves in the words of Longinus, a little altered, 'How would Homer or Plato, Demosthenes or Thucydides, have expressed themselves on this occasion; allowing for the alteration of our customs, and the different idioms of our repective languages'. This would be following the ancients, without tamely treading in their footsteps." Die „kleine Änderung" besteht darin, daß auf die Veränderlichkeit von Sitten und auf die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Sprachen Rücksicht genommen wird. Das berührt sich mit der Meinung Hurds, daß die Worte, die in einem Lande als erhaben gelten, einem anderen einfach erscheinen. Jedenfalls aber ist die „geistige" Art der Nachahmung hier empfohlen. Auch im *Adventurer* 63 (12. Juni 1753) wird zwar zugegeben: Ein Werk, bei dem Empfindungen und Bilder antiker Autoren benutzt sind, ist nicht nur „lawful", sondern auch verdienstlich. Aber ein Gefühl des Diebstahls scheint Warton, obwohl er sich ausdrücklich dagegen verwahrt, Wiederholungen als Plagiat anzusehen, doch geblieben zu sein. Wenigstens klingt es so, wenn er sagt: Wir schmücken unsere Schriften mit den Ideen der Antike ebenso skrupellos wie unsere Häuser mit ihren Statuen. Noch mehr von der unlonginschen Ansicht findet man in der Besprechung von Pope's

Dying Christian (I. S. 86). Warton glaubt, die Quelle dazu bei Flatman gefunden zu haben. Aber es ist schwer „resemblances“ von „thefts“ zu trennen, und man merkt deutlich heraus, wie unangenehm es ihm wäre, wenn er Flatmans Benutzung nicht von der Hand weisen könnte. Das geht nun aber nicht, denn die Übereinstimmung ist zu groß. Er könnte ja ähnlich wie bei der Nachahmung des Simonides auf Longin verweisen. Statt dessen müht er sich ganz unverständlicher Weise mit den gewundensten Erklärungen ab, nur um nicht zugeben zu müssen, daß Pope Flatman bewußt benutzt hat. Da heißt es denn, Pope werde wohl den älteren Dichter gelesen haben und da sei ihm unbewußt der Satz im Gedächtnis geblieben! Endlich bringt er sogar als Entschuldigung einen Satz aus Drydens *Essay on dram. poesy* heran: „He invades authors like a monarch, and what would be theft in other poets, is only victory in him“ (S. 94–95).

Das hindert Warton aber wiederum nicht, in einer Betrachtung der römischen Dichter zu sagen: es habe nur acht große gegeben. Der Rest „resolving to be original and new, and to avoid the imputation of copying, became distorted and unnatural: by endeavouring to open an unbeaten path, they deserted simplicity and truth“ usw. (*On Pope* II, 22/3, bei Besprechung der Statius-Übers.). Das sind Gedanken aus Longin V. Aber dort fügen sie sich organisch ins Ganze; der Ansicht, die Warton teilweise vertritt, widersprechen sie. Welches war seine richtige Meinung?

Die Sucht nach Neuheit ist also für Warton wie für Longin Grund der Fehler. Diese aufzuzählen, widerspricht nicht der Aufgabe des Kritikers. Immerhin wird dies allgemein angenommen, und Warton sucht, wenn er im Shakespeare eine Reihe von Fehlern zusammenstellt, nach einer Entschuldigung. Dieses Wort gebraucht er selbst im *Adventurer* 101 (23. Oktober 1753): „If an apology should be deemed necessary for the freedom here used with our inimitable bard, let me conclude in

the words of Longinus: 'Whoever was carefully to collect the blemishes of Homer, Demosthenes, Plato ... would find they bore not the least proportion to the sublimities and excellences with which their works abound'." Diese longinsche Auffassung, daß die Fehler den Schönheiten gegenüber nichts besagen, spricht er mehrfach aus, einmal, indem er sich direkt auf Longins „just and forcible sentiment" beruft (*On Pope* I. 366). Mit dem Ausdruck „Korrektheit", heißt es ein anderes Mal [1]), läßt sich gar nichts anfangen. Wenn die Franzosen glauben, weil ihre Tragödie die Unregelmäßigkeiten Shakespeares vermeidet, sei die *Athalie* dem *Lear* vorzuziehen, so sei das absurd. Ja, Warton zieht hierin die letzte Konsequenz: Die sogenannten Fehler sind nicht nur keine Fehler, sondern sogar Mittel zur Vorzüglichkeit eines Werkes. Longin will trotz allem tadelfreie Vollkommenheit mit Hilfe der Kunst. Warton findet den Hauptreiz im Gegensatz. Er zitiert dafür (zum *Essay on criticism* 175) Avison's *Essay on musical expression:* „Inequality makes a part of the character of excellence" (*On Pope* I. 132 3).

Wenn Warton an einem Kunstwerk etwas zu loben findet, dann ist es häufig eine Eigenschaft, die schon Longin befürwortet. So ist z. B. die Liebe der Miranda im „Sturm" wundervoll geschildert „by selecting such little, and almost imperceptible circumstances" (*Advent.* 97; vgl. Long. X), und von Spenser läßt sich sagen: „You make us feel the sure effects of genuine poetry, ὅταν ἃ λέγῃς, ὑπ᾽ ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῇς, καὶ ὑπ᾽ ὄψιν τιθῇς τοῖς ἀκούουσιν." (*On Pope* II. 345; vgl. Long. XV.

Dem Fehler, das, was Longin vom Verfall der Beredsamkeit sagt, mit den Worten der Gegner zu verwechseln, ist auch Warton nicht entgangen. Zum *Essay on crit.* 685 sagt er: „It was .. the opinion of Longinus .. that arbitrary governments were pernicious to the fine arts" und im *Advent.* 133 (12. Februar 1754): „Longinus asserts, that democracies are the nurseries of true sublimity."

[1]) *On Pope* I, 196.

George Colman (1732—1794).

Eine ganz andere Ansicht von der Bedeutung der Fehler als Warton hat George Colman, ebenfalls Mitarbeiter des *Adventurer*. In Nummer 90 (15. September 1753) gibt er zu erkennen, in wie hohem Maße er das Abfallen in großen Dichtungen als störend empfindet. Der Schmerz, den er deswegen gefühlt hat, brachte ihn auf den Gedanken, ob man nicht durch irgend ein Mittel diese unwürdigen Schmutzflecke („unworthy stains") aus den Werken tilgen kann. Mit solchen Erwägungen ging er eines Abends schlafen und begann zu träumen. Er befand sich in einem Tempel, auf dessen Altar ein Feuer brannte. Eine Proklamation Apolls und der Musen wurde verlesen: alle die, die durch ihre Schriften Anspruch auf Ruhm zu haben glaubten, sollten vortreten und auf dem Altar die Teile der Werke, die Fehler enthielten, verbrennen. Zu diesem Zweck wurden zwei Oberpriester gewählt: Aristoteles und Longinus, die darauf achten sollten, daß alles in Ordnung vonstatten gehe. Diese beiden nahmen als Assistenten Horaz, Quintilian und Addison, während die französischen Kritiker abgewiesen und ihre Schriften verbrannt wurden. Zuerst naht nun Homer und übergibt Longin die Teile der Odyssee, die als „improbable fictions" und „ridiculous narratives of old age" getadelt worden sind. Longin will die Stellen gerade ins Feuer werfen, als er bemerkt, daß Aristoteles nicht damit einverstanden ist. Deshalb gibt er sie mit großer Verehrung dem „venerable old bard" zurück, mit den Worten: „They were, indeed, the tales of old age, but it was the old age of Homer." So sagt Longin wirklich IX. 14. Die Vision ist interessant wegen des Ranges, den unser Kritiker einnimmt; außerdem scheint sie darauf hinzudeuten, daß Colman von seiner eingangs skizzierten radikalen Anschauung etwas zurücktritt.

Von Colman ist außerdem noch ein unbedeutendes Longin-Zitat im *Connoisseur* 27 (1. Aug. 1754; gemeinsam mit Thornton verfaßt) zu erwähnen.

Robert Lloyd (1733—1764).

Ein humoristischer Reimbrief des Dichters Robert Lloyd verrät uns seine Kenntnis Longins. Er heißt *A familiar epistle from the Rev. Mr. Hanbury's Horse, to the Rev. Mr. Scot.* Im Verlaufe des Gedichts gibt das Pferd seine Abstammung an: seine Vorfahren waren berühmt: „Sire: Pindar's Eagle, Dam: Hippogryph.“ Nun aber, fürchtet es, werden die Kritiker kommen und ihm sagen, es solle doch griechisch reden. Denn das sei die Pferdesprache, seit Homer ihnen die Sprache gegeben habe. Und diese Pferde waren ganz besonders feurige Tiere, die unglaublich weit springen konnten:

How great each leap, Longinus knew,
Who from dimensions ta'en of two
Affirms with equal ardour whirld
A third, good lord, would clear the world.
(Johns. 68, 217; vgl. Long. IX, 5.)

Auch über kritische Fragen läßt sich einiges aus Lloyds Gedichten, die meist in einem sehr gefälligen, graziösen Ton geschrieben sind, ersehen, und deshalb wird er in diesem Zusammenhang behandelt. Vom „sublime“ spricht zum Beispiel ein Reimbrief an Mr. Colman, in dem Lloyds über seine Art zu dichten scherzt:

Inspir'd with pathos and sublime
I always soar- in doggrel rhyme. (S. 142.)

oder die Verse:

You bards who feel not fancy's dearth,
Who strike the roof, and kick the earth,
Whose muse superlatively high
Takes lodgings always near the sky;
And like the lark with daring flight
Still soars and sings beyond our sight;
May trumpet forth your grand sublime
And scorn our lazy lounging rhyme.
(*The whim*, S. 313.)

Über „faults" *A familiar epistle* (S. 272/3):

> Errors in wit conspicuous grow,
> To use Gay's words, like specks in snow;
> Yet it were kind, at least, to make
> Allowance for the merit's sake;
> And when such beauties fill the eye,
> To let the blemishes go by.

Er warnt auch mehrmals vor der mechanischen Nachahmung, greatness of mind müsse übernommen werden (To *** S. 87).

Irgendwelche tieferen Einflüsse lassen sich bei Lloyds nicht finden.

Hingegen können die Ansichten des Malers

Joshua Reynolds (1723—1792)

— Collins macht S. 218 darauf aufmerksam — sich nur unter der Wirkung eines dauernden und eindringenden Studiums der longinschen Schrift herausgebildet haben. Alles, was Longins Ausführungen von denen anderer unterscheidet, hat Reynolds in seine ebenso interessanten wie lehrreich geschriebenen *Discourses* aufgenommen, die er ursprünglich als Präsident der Akademie gehalten hat. Wer das Werk des Griechen kennt, dem fällt neben der gedanklichen Übereinstimmung die fast ununterbrochene Benutzung longinscher Wendungen und ganzer Sätze auf, die — zu einem großen Teil ohne Nennung der Quelle — die Darlegungen Reynolds' füllen und ihnen ihr charakteristisches Gepräge geben. In der Art, wie Longin zu denken, kommt Young Reynolds gleich, in der Art aber, auch wie er zu schreiben, steht dieser allein da. Und noch etwas anderes gibt ihm einen besonderen Platz. Bisher waren die Autoren, denen Longin seine Hilfe geliehen hatte, rein literarisch interessiert gewesen. Das Erhabene in der Dichtung war das Thema des Griechen und seiner Benutzer. Bei Reynolds aber zeigt sich die große Fruchtbarkeit longinscher Gedanken, die in ihrer Eigenart hier zum ersten

Mal auf ein verwandtes Kunstgebiet, das der Malerei, übertragen werden [1]). Und es ist, als seien sie von Anfang an dafür bestimmt gewesen, so völlig passen sie sich dem neuen Verwendungsgebiet an, so wenig machen sie den Eindruck des künstlich Herübergenommenen.

Daß der Einfluß Longins gerade bei Reynolds so groß wurde, liegt zum Teil daran, daß er die Ähnlichkeit zwischen Malerei und Poesie, wie es ja gewöhnlich vor Lessing geschah, gegenüber den Unterschieden stark betont. Alle Künste haben „the same origin" (*Disc.* XIII, S. 134), und „proceed from the same stock." So kommt es, daß er den nichttechnischen Teil des Malens, den rein „geistigen", der auf die „imagination" zurückgeht, „poetical" nennt (XV, 197).

Das Erhabene ist in der Dichtkunst wie in der Malerei das Ziel, dem alle Schaffenden zustreben sollen, das allen, die die Werke genießen, die mächtigsten Eindrücke verschafft. Darum heißt es von Hogarth, von Watteau u. a.: „All these painters have ... the same right ... to the name of a painter, which a satirist, an epigrammatist, a sonneteer, a writer of pastorals, or descriptive poetry, has to that of a poet" (III, 73). Und ein Vergleich zwischen Raffael und Michel Angelo fällt, obwohl Raffael „a greater combination of the higher qualities of art" hat, doch nicht zu seinen Gunsten aus, denn „if, as Longinus thinks, the sublime, being the highest excellence that human composition can attain to, abundantly compensates the absense of every other beauty, and atones for all other deficiencies, then Michael Angelo demands the preference" (V, 130). Das

[1] Einiges bietet freilich schon Hogarth in der *Analysis of Beauty*, besonders im 6. Kapitel (*Of Quantity*), wenn er z. B. sagt: „Forms of magnitude, although ill-shaped, will however, on account of their vastness, draw our attention and raise our admiration. Huge shapeless rocks have a pleasing kind of horror in them, and the wide ocean awes us with its vast contents" (vgl. Longin Kap. XXXV). Hierher gehört auch die Beschreibung von Windsor Castle: „The hugeness of his few distinct parts strikes the eye with uncommon grandeur."

Wort „composition", ursprünglich auf ein poetisches Werk angewandt, bezeichnet hier ohne weiteres ein Gemälde, und auch sonst ist die Parallele vollkommen durchgeführt. Deshalb ist die Größe in Michel Angelos Figuren eine Folge seiner „poetical and sublime imagination" (XV, 198), und deshalb bekommt er, gewissermaßen zum äußeren Abschluß, den Namen „The Homer of Painting" (*Idler* 79, 20. Okt. 1759).

Dieses Erhabene, dessen glänzendster Vertreter Michel Angelo ist, ist mit allen Eigenschaften ausgestattet, die ihm bei Longin zugeschrieben werden. Es wendet sich nicht an die Sinne, sondern an das Herz[1], „it impresses the mind at once with one great idea: it is a single blow" und steht damit im Gegensatz zu dem nur Eleganten, das durch Wiederholung und Aufhäufung vieler kleiner „circumstances" hervorgebracht wird[2]. So ist selbst die Architektur imstande, unter den Händen eines Genies den Geist mit großen und erhabenen Gedanken zu erfüllen[3]. Die gleiche Wirkung erregt „Jakobs Traum" von Salvator Rosa[4]. Dem gegenüber tritt alles andere zurück. Äußere Schönheiten wie „harmony of colouring" sind nur schwache und nicht beachtenswerte Vorzüge, wenn das Werk nach Erhabenheit strebt[5].

Den eigentlichen Weg zur Meisterschaft weist die Nachahmung. Bei Reynolds kann es sich, nach allem, was bisher gesagt ist, nur um jene Art derselben handeln, der auch Longin eine große Kraft zuschreibt. Für beide ist „the true and liberal ground of imitation an open field" (VI, 162). Reynolds verwahrt sich ausdrücklich dagegen, daß er bloßes Kopieren empfehle: „I recommend neither self-dependence nor plagiarism. .. I only wish you to consult with, to call in as counsellors, men the most distinguished for their knowledge and experience" (XII, 96 7) und schließt daran eine ausführliche Erklärung, in welcher Art er das Studium der großen Vorbilder für richtig hält. Das ge-

1) III, 70. 2) IV, 97. 3) XIII, 136. 4) XIV, 168. 5) IV, 102.

schieht auch noch an einer anderen Stelle: „Consider with yourself how a Michael Angelo or a Raffaelle would have treated this subject: and work yourself into a belief that your picture is to be seen and criticised by them when completed“ (II. 35). Dasselbe hatte für literarische Werke Longin inbezug auf Homer und die andern Klassiker angegeben. Auch die Worte „Our hearts, frequently warmed . . by the contact of those whom we wish to resemble, will undoubtedly catch something of their way of thinking: and we shall receive in our own bosoms some radiation at least of their fire and splendour“ [1] sind nur eine Wiedergabe griechischer.

Die allerdings zu fordernde Verehrung für die Vorbilder darf nicht zu weit gehen. Der Nachahmer (im Longin-Reynolds'schen Sinn) befindet sich in einem Wettkampf. „Competition“ [2] und „emulation“ [3] sind die Ausdrücke, mit denen das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gekennzeichnet wird. Keiner braucht sich davor zu scheuen, seinen Vorgänger zu übertreffen: „You certainly have a right to outstrip him if you can“ (VI, 162).

Aber sehr oft sind die Nachfolger eines großen Meisters auf Abwege geraten. Das Verlangen, Neues, noch nie Gesehenes zu leisten, eine Neigung, die nach Longin das literarische Grundübel und die Quelle aller andern Fehler bildet, hat auch auf dem Gebiet der Malerei verheerend gewirkt. So erging es denen, die auf Raffael und Michel Angelo folgten „endeavouring to surprise and please by something uncommon or new“ (V. 131). Aber eine andere Ursache der Fehler, der namentlich große Genies verfallen, ist die Übertreibung der Vorzüge. Die Nähe von Erhabenheit und Lächerlichkeit tritt hier wieder hervor: „Those qualities, however they contribute to the perfection of art, when kept within certain bounds, if they are carried to excess, become defects“ (VIII. 249). Indessen ist es schwierig, die Grenze genau zu bestimmen. Selbst ein so gediegener

[1] VI. 156. [2] VI. 175. [3] XIV. 148.

Kenner wie Reynolds muß eingestehen: „I believe with reason that Michael Angelo sometimes transgresses those limits; and I think I have seen figures by him, of which it was very difficult to determine, whether they were in the highest degree s u b l i m e or extremely r i d i c u l o u s."

Wie stehen nun aber die Fehler, deren Existenz weder bestritten noch übergangen wird, zu den Regeln, durch deren Anwendung sie verhindert werden sollen?

Reynolds lehnt beide Extreme, zu denen man sich hier bekennen kann, ab. Weder ist es möglich, mit den Vorschriften allein wirklich etwas zu erreichen, noch ist die Begabung ohne Hilfe imstande, ganz zum Ziel zu gelangen: „As our art is not a divine gift, so neither is it a mechanical trade" (VII, 189). Zwar darf das Kunstwerk nicht in bloßer Kopie der Natur bestehen, sondern „grandeur of ideas" ist unbedingt vonnöten: auch ist das Genie etwas Unfaßliches, das sich nicht lehren läßt: im Augenblick, da man Regeln dafür fände, könnte man von Genie nicht mehr sprechen: „Could we teach taste or genius by rules, they would be no longer taste and genius" (III, 57), aber man muß sich stets vor Augen halten, daß die eigentliche Vollkommenheit nur durch die Hinzuziehung von Regeln erreichbar ist: „This great ideal perfection and beauty are not to be sought in the heavens, but upon the earth." Es ist falsch, sich allein auf die „powers of natural genius" zu verlassen, und darum habe Bacon Unrecht, wenn er glaubt, Schönheit und Vorschrift haben miteinander nichts zu tun (III).

Bei andern Gelegenheiten stellt Reynolds die Regeln als noch wichtiger hin, als es hier geschieht. Das Genie ohne Kunst wird dann nicht nur, wie oben, als nicht empfehlenswert bezeichnet, sondern die Möglichkeit seiner unabhängigen Existenz wird überhaupt bestritten. Im sechsten Diskurs wird eingehend darüber gehandelt. „Genius" ist nicht die Begabung, ohne weiteres zu schaffen, es ist n i c h t s Unfaßbares, Göttliches: denn das, was früher für genial galt, ist jetzt längst unter Regeln gebracht. Die

Vorschriften bestehen auch für das Genie, doch sind sie bisweilen so fein, daß sie sich nicht in Worte kleiden lassen.

In dem Falle allerdings, daß man gezwungen ist, zwischen den beiden geschilderten Möglichkeiten zu wählen, kann die Entscheidung nicht zweifelhaft sein, denn das Genie ist der wichtigere der beiden Faktoren: „You may be very imperfect: but still you are an imperfect artist of the highest order" (V, 116). So könnte Longin sich ausgedrückt haben. In seinem Sinne ist auch die Gegenüberstellung eines nicht an erster Stelle zu nennenden Werkes „that possesses all excellencies, but those in a moderate degree" und eines „irregular, wild, and incorrect, yet .. marked with that spirit and firmness which characterises works of genius", oder die an Carlo Maratti geübte Kritik, daß er alle Kunstregeln kannte und einen Stil schuf, dessen einziger Fehler war, daß er weder handgreifliche Fehler noch überwältigende Schönheiten hatte (V). Deshalb läßt sich allgemein sagen: „It is certainly true, that a work may justly claim the character of genius, though full of errors: and it is equally true, that it may be faultless, and yet not exhibit the least spark of genius" (XI, 412).

Soweit geht Reynolds zu einem großen Teil mit Longin zusammen. Aber wir sahen bereits, daß es sich bei ihm nicht um eine einheitlich durchgeführte Auffassung handelt, daß die Wertung der Regeln schwankt. Dafür zeugt auch eine Nummer des *Idler* (76, 29. Sept. 1759), in der der Verfasser sich der reinen Genielehre nähert. Wer mit Regeln arbeitet, kommt überhaupt nicht zur Würdigung der „sublime beauties in works of genius" heißt es hier in auffälligem Gegensatz zu anderen Stellen. „Whatever part of an art can be executed or criticised by rules, that part is no longer the work of genius, which implies excellence out of the reach of rules." In diesem Ton geht es fort, bis Reynolds merkt, daß er wohl etwas zu weit gegangen ist, und sich nun gewissermaßen rechtfertigt: „I would not be thought to infer from any thing that has been said, that rules are absolutely unnecessary: but to censure

scrupulosity, a servile attention to minute exactness, which is sometimes inconsistent with higher excellence, and is lost in the blaze of expanded genius.“ Aber man glaubt ihm diese Worte nicht recht. Bemerkungen wie: man dürfe nicht mit dem Intellekt, sondern nur „from immediate perceptions“ urteilen und andere der Art, sprechen doch gegen die Annahme, als habe er nicht mehr sagen wollen, als er in seinem Schlußsatz behauptet. Und Longin hat mit der Wendung, die Reynolds seiner Lehre in der *Idler*-Nummer gibt, nicht viel zu tun. Er findet sich aber nochmals in der Bemerkung des Autors über die vollkommenste Form der Kunst (VI, 163): „Art in its perfection is not ostentatious; it lies hid, and works its effect, itself unseen“, eine Ansicht, der wir bereits begegnet sind und über die Longin verschiedentlich spricht.

Oliver Goldsmith (1728—1774).

Eine sehr starke Benutzung der Schrift des Longinus ergeben auch die Werke von Oliver Goldsmith. Bei ihm erscheint der Kritiker wiederum, wie bei einigen seiner Vorgänger, als poetisch begabt. Er spricht im *Citizen of the world* (Lett. 40) davon, daß es Prosaiker gebe, die „catch all the poet's fire“. So sei Longinus „though but a critic, more sublime than Apollonius“. Die Stellung, die Goldsmith Longin überhaupt in der Literatur zuweist, ergibt sich aus dem zweiten der ursprünglich im *British Magazine* erschienenen *Essays on the study of the Belles Lettres*, der den Titel führt: *On the cultivation of taste*. Dort wird als Mittel zur Ausbildung des Geschmacks angegeben, man solle ausgewählte Stücke „of the most approved classics“ in Poesie und Prosa lesen, besonders von letzterer „such as . . . the treatise of Longinus on the sublime“.

Wenn wir nach einer Formel suchen, die den Longin-Einfluß bei Goldsmith charakterisiert, so könnten wir sagen: Die Erhabenheit und die Eloquenz sind für ihn identisch. Was erhaben ist, wie es sich äußert usw., ist meist sehr

genau aus Περὶ ὕψους übernommen, aber die Anwendung auf Dichter kommt erst in zweiter Reihe. Milton wird gelegentlich „sublime“ genannt, Homer u. a. herangezogen; die ausführlichen Besprechungen des Erhabenen finden sich in Zusammenhang mit denen über Beredsamkeit. Als Beispiel dafür sei in erster Reihe auf Nr. 7 der *Bee* verwiesen (17. Nov. 1759; Works II. 421). Schon die Definition der „eloquence“ bewegt sich ganz in den Bahnen Longins: „Nature it is which inspires those rapturous enthusiasms, those irresistible turns, a strong passion, a pressing danger, calls up all the imagination, and gives the orator irresistible forces . . . A man therefore, may be called eloquent, who transfers the passion or sentiment with which he is moved himself, into the breast of another.“ So sagt Longin, der sich über diese Dinge öfters äußert, z. B. Kap. XXXIX von den Vorteilen des harmonischen Satzgefüges, daß es „das in dem Sprechenden lebende Pathos den Seelen der Hörer mit einflößt“. Beredsamkeit ist, fährt Goldsmith fort, keine durch Übung und Studium gewonnene Kunst, sondern Gabe der Natur: „Rules will never make either a work or a discourse eloquent; they only serve to prevent faults (vgl. Longin XXXV bei Smith: „It is the business of art to avoid defect and blemish“), but not to introduce beauties. . . No discourse can be eloquent that does not elevate the mind.“ Durch bloßes Vertauschen des Wortes „eloquent“ mit „sublime“ erhalten wir rein longinsche Sätze. Nach einer kurzen Bemerkung über „pathetic eloquence“ spricht Goldsmith die entscheidenden Worte, die durch die vorangehenden Ausführungen vorbereitet sind: „We may . . . call eloquence and sublimity the same thing, since it is impossible to be one without feeling the other.“ Was Goldsmith unter „sublimity“ versteht, kommt der Auffassung Longins sehr nahe: Es ist ein Irrtum, von Erhabenheit des Stils zu sprechen. Beredsamkeit (das heißt also Erhabenheit) ist nicht in den Worten, sondern im Gegenstand. Nun kommt freilich wieder die etwas zu weit gehende Folgerung: Je einfacher etwas ausgedrückt

wird, desto erhabener ist es meist: „True eloquence does not consist . . . in saying great things in a sublime style, but in s i m p l e style, for there is . . . no such thing as a sublime style; the sublimity lies only in the things, and w h e n t h e y a r e n o t s o, the language may be turgid, affected, metaphorical — but not affecting.“ Es fehlt offenbar der Hinweis auf die Fälle, in denen erhabener Stil sich mit erhabenen Gedanken paart, eben das, was Longin für das häufigste erklärt, während die Anhänger der Anschauung: „Erhaben ist einfach“ es ablehnen. Goldsmith hebt mit dem Vorbehalt „when they are not so“ die absolute Geltung dieser Meinung auf, indem er auf die sofort sich aufdrängende Frage: Wenn die Dinge aber erhaben sind? keine Antwort gibt.

Aus der Tatsache, daß die Erhabenheit nicht im Stil, sondern in den Gedanken liegt, folgert der Autor, daß wir in jeder Sprache und in jedem Stil „eloquent“ sein können, was zweifellos ebenso übertrieben ist wie die umgekehrte Meinung Hurds und Warburtons (vgl. S. 95).

Im Verlauf der Untersuchung kommt Goldsmith dann noch einmal auf das Verhältnis zwischen Stil und Gedanken zu sprechen und bekennt sich hier zu einer Ansicht, die der Longins wesentlich näher kommt. Es heißt nämlich: „Elocution is only an assistant, but not a constituter of eloquence“, und eine größere Bedeutung gibt auch Longin dem Stil nicht.

Den Zusammenfall von Erhabenheit und Beredsamkeit lehrt uns noch eine andere Stelle. Ein Artikel in der *Critical Review*, April 1759 (Works IV, 347 ff.) handelt über Ward's *System of oratory* (gedruckt auch in der Sammlung von Sir James Prior): „Oratory is nothing more than the being able to imprint on others, with rapidity and force, the sentiments of which we are possessed ourselves. Thus sometimes even silence is eloquent.“ Das Original, die *Review*, hat dafür „elegant“, aber Prior ersetzt es (nach Mitteilung des Herausgebers der Werke) durch „eloquent“. Nach dem, was wir bisher gesehen haben,

spricht alles dafür, daß Goldsmith wirklich „eloquent" geschrieben hat.

Einmal, im Verlauf der oben besprochenen *Bee*-Nummer wird sogar eine Unterabteilung der Beredsamkeit mit der Erhabenheit identifiziert. Dort behauptet der Verfasser nämlich von der warmen und ungekünstelten Art zu reden: „This is that eloquence the ancients represented as lightning, bearing down every opposer; ... that is described by the torrent, the flame, and every other instance of irresistible impetuosity", während für Longin, bei dem mehrfach diese Vergleiche vorkommen, auch die leidenschaftslose erhabene Rede (oder Dichtung) dadurch ausgezeichnet ist.

Unter den Kunstmitteln, die der Verfasser von Περὶ ὕψους neben der Begabung zur Erreichung der Erhabenheit befürwortet, befinden sich auch die Metaphern (XXXII). Die Untersuchung darüber hat Goldsmith zu einem besonderen Essay erweitert, der den Titel *On metaphors* trägt und durchaus von Longin abhängig ist. Er beginnt wie Περὶ ὕψους a. a. O. mit dem Hinweis auf die Gefahr, die in dem übertriebenen Gebrauch der Metapher liegt: „Longinus is of opinion, that a multitude of metaphors is never excusable, except in those cases when the passions are roused, and, like a winter torrent, rush down impetuous, sweeping them with collective force along." Sodann geht er auf die Regel Theophrasts und Aristoteles' ein, die Longin ebenfalls gibt und fährt fort: „At the same time, Longinus finds fault with Plato for hazarding some metaphors, which, indeed, appear to be equally affected and extravagant." Das stimmt nicht ganz. Longinus sagt nur allgemein: „Daß jedoch auch der Gebrauch der Tropen .. zu Übertreibungen neigt, ist ohne weiteres klar," und führt als Beispiel Plato an, aber mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß die Kritik (eben die, die Goldsmith hier wiedergibt) nicht von ihm stammt.

Nunmehr ist Goldsmith bei den Fehlern angelangt und verfährt auch hierbei seiner Quelle gemäß: Man muß

vermeiden, derartige übertriebene Metaphern anzuwenden, denn sonst entsteht „the τὸ ψυχρόν, the frigid, or false sublime". Und wie Longins Tadel sich steigert, wenn er von der Tragödie zu den Darstellungen der Wirklichkeit kommt (III), so heißt es hier: „If these laboured conceits are ridiculous in poetry, they are still more inexcusable in prose."

Über Fehler handelt auch der Essay: *On Hyperbole* (*Essays on the study of the Belles-Lettres* 6). Die Hyperbel kann leicht das zulässige Maß überschreiten. Das geschieht, wenn der Autor sich bemüht „to captivate the admiration with novelty", bekanntlich nach Longin der allgemeinste Grund für das Auftauchen der falschen Erhabenheit. Da der Name des Griechen im gleichen Aufsatz kurz vorher genannt ist und Goldsmith die geschilderte Übertreibung „false sublime" nennt, ist an der Benutzung von Περὶ ὕψους auch in diesem Zusammenhang nicht zu zweifeln.

Man braucht sich nicht zu scheuen, die Fehler eines Autors hervorzuheben, denn sie haben mit der Beurteilung nichts zu tun, sobald als Grundlage die Größe vorhanden ist: „An author who would be sublime, often runs his thought into burlesque; yet I can readily pardon his mistaking ten times for once succeeding" (*The Bee*, Nr. 4, 27. Okt. 1759). Und selbst die Fehler eines Genies haben ein besonderes Aussehen. Darum heißt es von Young[1]): „Wherever he falls short of perfection, his faults are the errors of genius," wie Homers Alter nach Longin eben doch homerisch ist und, noch weitergehend: „When Shakespeare is execrable, he is so exquisitely so that he is as inimitable in his blemishes as in his beauties" (*A poetical scale* IV, 421), von Voltaire dagegen ganz kühl: „It (die Henriade) seldom rises to the sublime, though it never falls into flatness" (*Memoirs of M. de Voltaire* IV, 35). Man

[1]) *Conjectures on original composition* (*Crit. Review* June 1759; IV, 364).

ist berechtigt, Autoren in dieser Weise zu beurteilen, denn der Weg zu dauerndem Ruhm öffnet sich dem Schriftsteller nicht infolge der geringen Anzahl der Fehler, sondern durch die Größe der Schönheiten. Die hervorragendsten Werke sind in gleicher Weise mit Vorzügen und Nachteilen angefüllt (*Bee* 4). „If sublimity, sentiment, and passion, give warmth and life and expression to the whole, we can the more easily dispense with the rules of the Stagyrite (es ist von einer Tragödie die Rede); but if languor, affectation, and the false sublime, are substituted for these, an observance of all the precepts of the ancients will prove but a poor compensation" (Home's *Tragedy of Douglas* IV, 251).

Der niedrige Stand der Literatur beruht zum Teil nicht auf Talentlosigkeit, sondern auf der Tadelsucht der Kritiker und der Angst der Dichter vor ihnen und ihren Regeln: „Whe should find . . the rapturous sublimity in writing cooled by a cautious fear of offence" (*Cit. of the World* 63). Der gleiche Gedanke in anderer Form: „Their precepts might have guarded their successors from falling into faults, but at the same time they deterred them from rising into beauty" (Besprechung von Ward's *System of oratory*). Im Gegensatz dazu läßt Goldsmith, um das Höchste zu erreichen, durchaus Fehler zu, und es scheint bisweilen, als ob er sie sogar fordert, wenn wir Gedanken hören wie: „This is certain, that the writer who never deviates . . will seldom arrive at any degree of perfection" (*Bee* 4). Aber alles in allem steht er doch Longin sehr nahe und fordert das gemeinsame Wirken von Natur und Kunst. Die Schilderung des Lord Bolingbroke in dessen *Life* (IV, 183) entspricht ganz dem longinschen Ideal: „To the assemblage of so many gifts of nature, it was expected that art would soon give her finishing hand; and that a youth begun in excellence, would soon arrive at perfection" (vgl. Longin XXXVI bei Smith: „Art and nature should join hands . . For from such union and alliance perfection must certainly result").

Von sonstigen Bemerkungen Goldsmith's über Longin sei erwähnt, daß er an einer Stelle des Essays *On Hyperbole* gegen die Auffassung des Griechen polemisiert, die Odyssee habe „marks of old age".

Ob die Verse des *Traveller* und des *Deserted Village*, auf die Collins S. 217 verweist, wirklich auf Longin [1] fußen, scheint sehr zweifelhaft. Verse wie:

Wealth, commerce, honour, liberty content;
Yet these each other's powers so strong contest,
That either seems destructive of the rest.
Where wealth and freedom reign, contentment fails;
And honour sinks where commerce long prevails (*Travell.*)

brauchen auf kein Vorbild zurückzugehen. Ähnlicher ist:

Ill fares the land, to hast'ning ills a prey,
Where wealth accumulates, and men decay.

Früher war es anders, dann aber kam „luxury" ins Land und die Reiche sanken. Da verließen die Tugenden ihre Heimat

And thou, sweet Poetry, thou loveliest maid, . . .
Unfit in these degenerate times of shame,
To catch the heart, or strike for honest fame.
(*Desert. vill.*)

Vicesimus Knox (1752—1821).

Den extremsten Standpunkt aller derer, die mit dem Begriff des Erhabenen den des Einfachen verbinden, vertritt Vicesimus Knox. Der unrichtige Schluß, durch den er und seine, wie wir sahen, ziemlich zahlreichen Vorgänger zu dieser Auffassung kommen, lautet ungefähr: Longinus sieht das Erhabene in den Gedanken; erhabener Stil und erhabene Gedanken sind nicht dasselbe; also sind diese beiden Dinge nicht miteinander vereinbar. Gleichzeitig stellt sich bei Knox, ebenfalls bei ihm nicht als dem ersten, heraus, daß er trotz der Forderung der Einfachheit an anderen

[1] Kap. XLIV.

Stellen über den rednerischen Schmuck handelt. Darin liegt ein Widerspruch, für den sich mehrere Gründe finden lassen. Er erklärt sich dadurch, daß, wie wiederholt gesagt, gerade diese Essayisten trotz aller theoretischen Forderungen und der Angriffe mancher gegen Longin wegen mangelnder Konsequenz oder Detaillierung eben doch keine systematische Philosophie oder Psychologie der Kunst treiben; dann aber auch, weil Schlagworte stets, und die der Kritiker des 18. Jahrhunderts besonders, mehrdeutig sind. Wie „sublime“, freilich schon bei Longin nicht scharf definiert, sondern mehr nach der Wirkung geschildert, in oft ziemlich weit voneinander liegenden Bedeutungen gebraucht wird, dafür zeigten sich manche Beispiele. Mit Worten wie „pathetic,“ „nature,“ „genius“ u. a., die in unaufhörlicher Wiederholung die Werke gerade jener Kunstkritiker anfüllen, ist es nicht besser bestellt. Jedes hat seine eigene Bedeutungsgeschichte. Und so mag es zum Teil auch mit „simple“ stehen. Denn es hat bisweilen den Anschein, als schließe der einfache Stil gehobene Sprache am richtigen Platz mit ein. Wenn ein Autor sagt: Schreibt einfach, denn der Schmuck am falschen Ort ergibt nur Schwulst (eine oft wiederkehrende Forderung), so fehlt für uns eben der verbindende Gedanke über die erhabene Sprache da, wo sie nicht falsch angewendet ist. Knox nennt seinen 15. Essay *On simplicity of style in prose-composition*, verbietet dann aber nur „profuse ornament and unnecessary grace“. So ist die genaue Erkenntnis dessen, was unter „simplicity“ gemeint ist, äußerst schwierig, vorausgesetzt, daß die Autoren selbst sich ganz darüber klar waren, was „simple“ bedeutet. Knox war es freilich allem Anschein nach nicht, denn kaum zwei Kapitel bieten Ansichten, die wirklich zueinander passen.

Er geht in der Frage der „Einfachheit“ besonders weit. Darum beklagt er sich über moderne Predigten, die, „while their authors aimed at sublimity and a highly figurative eloquence, have become turgid and affected“. Im Gegensatz dazu steht die „simple majesty“ der heiligen Schriften.

die darum das beste Vorbild für kirchliche Beredsamkeit abgeben: „The Bible[1], the Iliad, and Shakespeare's works, are allowed to be the sublimest books that the world can exhibit. They are also truly simple" (Nr. 15). Man sieht die Schwierigkeit. Was heißt „simple" bei Shakespeare, dessen Sprache sich doch wahrlich nicht immer in den Bahnen der üblichen Redeweise bewegt? Darauf wird Longin zitiert: „He who is acquainted with Longinus will remember, that the instances adduced . . are not remarkable for a glaring or a pompous style, but derive their claim to sublimity from a noble energy of thought, modestly set off by a proper expression." Was bedeutet „modestly;" ist es dasselbe wie „simple"? Und „proper"? Ein „passender" Ausdruck zu einem erhabenen Gedanken kann nach Longin sehr wohl selbst erhaben sein. Die Einleitung zu Περὶ ὕψους XVI sagt ganz deutlich: Es soll einiges von dem, „ὅσα μεγαληγορίας, ἀποτελεστικά" ist, durchgegangen werden. Für Knox gilt das nicht, und so kommt es, daß von ihm Caesar zu den erhabenen Schriftstellern gerechnet wird: „He has an air of grandeur". Hier ist nichts mehr von jener überwältigenden Wirkung, von der Longin spricht. Daher lobt Knox auch Xenophon, dem er „unaffected sweetness" attestiert, was zur Erhabenheit Longins nicht gut passen will.

Nun beginnen die Abweichungen. In Nr. 23 wird von verschiedenen Stilarten gehandelt und dem Stil der Rhetorik „every embellishment", dem der Poesie „every ornament, natural and artificial" zugebilligt, dagegen vom historischen, über den der Essay besonders spricht, „unaffected simplicity" gefordert. Nun hat zwar Knox in Nr. 15 der Überschrift nach prosaische Leistungen gemeint, so daß die hier gegebene Vorschrift wenigstens für die Poesie nicht den obigen Ausführungen widersprechen würde. Aber dort war ja als Beispiel Homer angegeben worden.

[1]) 154 wird ihr „beautiful simplicity" und „astonishing sublimity" zugeschrieben.

Die Vorliebe für den einfachen Stil geht bei Knox noch weiter; sie bringt ihn dazu, Werke, deren Wirkung er ganz so beschreibt wie Longin die der erhabenen, abzulehnen: „A work, which warms our passions, and hurries us on with the rapid vehemence of its style, may be read once or twice with pleasure: but it is the more tranquil style which is most frequently in unison with our minds.“ wofür im folgenden Horaz als Beispiel erscheint (28).

Besonders wichtig ist der Aufsatz Nr. 115. Denn er bietet ein unbeabsichtigtes und darum doppelt wertvolles Zeugnis des Autors, daß der einfache Stil mit der Erhabenheit gar nichts zu tun hat. Hier wird mit aller wünschenswerten Deutlichkeit dem Leser gesagt: „It does not excite admiration; . . it does not warm to rapture,“ also das Fehlen der Eigenschaften bestätigt, die ein wesentliches Merkmal des „Erhabenen“ Longins sind.

Trotz aller dieser Widersprüche — sie ließen sich noch vermehren — ist es deutlich, daß die Einwirkung des Longinus einen großen Umfang hat. Sie zeigt sich bei Knox auch sonst. Schon die Namen, die er dem Kritiker gibt, drücken seine große Verehrung aus. Er ist ihm „that great pattern of the excellence he describes“ (15) und gehört mit Horaz zu den „greatest critics of antiquity“. So wird er in Nr. 178 genannt, wo zugleich die genaue Kenntnis auch unwichtigerer und versteckterer Longin-Stellen offenbar wird.

Hurd hatte das Lob Longins, er sei selbst erhaben, zu seinen Ungunsten gewendet. Das Umgekehrte tut Knox mit dem Urteil Hurds, die Schrift sei zu allgemein gehalten. Diese Eigenschaft erscheint ihm als Vorteil. Das eigentliche Gebiet des Kritikers ist seiner Ansicht nach die sogenannte „philosophische“ Kritik; „that agreeable sort of criticism, which has delighted and improved so many readers, and which has appeared so charming in the works of L o n g i n u s, Bouhours, and Addison.“ Hurd hat Unrecht, diese drei Männer zu tadeln. „To give their opinions in general

terms on the merit of a work", ist die einzige Aufgabe der wahren Kritiker (27).

Die Entschuldigung der Verstöße des Genies hat auch Knox in erster Reihe aus Longin entnommen. Er nennt nicht immer den Namen, aber ein Satz wie: „It has been said . . that they who are employed in sublime speculations, learn to despise every subordinate object as unworthy their regard or cultivation" (32) ist auch in dieser allgemeinen und etwas geänderten Form in seiner Herkunft nicht zweifelhaft. Ebensowenig ein Vergleich genialer und korrekter Dichter: Die letzteren „are contented to avoid faults, but genius labours after beauties only. Apollonius is more correct than Homer, and Jonson than Shakespeare; but Apollonius and Jonson are coldly approved, while Homer and Shakespeare are beheld with astonishment" (178).

Überhaupt ist Knox' Homerbeurteilung gänzlich von Longin abhängig. Wie es mit der Richtigkeit der Behauptung: „It is generally agreed, that the Odyssey is inferior to the Iliad" steht, sahen wir bei Goldsmith (vgl. S. 119), der sich scharf dagegen wandte. Wie er dazu kommt, sagt er uns selbst: „It is thought by Longinus, as well as by other critics, to have been the production of Homer's old age" (175). Neben Longin brauchen andere Kritiker nicht genannt zu werden. Am ausführlichsten äußert sich Knox über Homer in Nr. 58. Die Stelle ist nicht mehr als eine freie Wiedergabe verschiedener Bemerkungen Longins: „In reading Homer, ever sensible mind feels itself animated with a warmth approaching to enthusiasm. A vivacity of expression, . . an undescribable fire, the very essence of genius, rouse and gratify all the nobler affections of the human breast . . Such is the sympathetic glow, which the reader acquires in the perusal of Homer, that he forgets those defects which are discoverable by a very small share of critical sagacity . . They proceeded from a carelessness, perhaps an indolence, which indeed is easily pardoned in genius; but at the same time it must be remembered, that what admits of pardon must be blamable."

Aber auch bei der Auffassung des Genies ist sich Knox nicht überall gleich. Er entwickelt Nr. 45 Gedanken, die kaum etwas anderes bedeuten als die Gleichstellung der korrekten und der genialen Dichtung. Zunächst lobt er die dem „vulgären Auge“ nicht sichtbaren guten Eigenschaften „correctness“ und „refinement“, dann fährt er fort: „Such writers as Homer and Shakespeare I must admire with all their imperfections on their heads; but yet, as imperfections are not of themselves laudable, it is surely consistent with reason to admire those also, who, like Pliny, are even painfully solicitous to avoid them.“ Nun merkt er aber, daß er damit gegen Longins Ansichten verstößt und sucht das wieder gut zu machen, indem er es so hinstellt, als ob er Longin auf seiner Seite habe: „Longinus, with all the ardour of genius, prefers faulty eminence to faultless mediocrity; but yet neither he, nor any other sensible critic, has pronounced correctness a fault.“ Natürlich nicht! Er gibt dann aber selbst zu, daß auch die Gedanken etwas taugen müssen. Das Vollkommenste ist daher: „Where genius is united with correct taste, the judgment, the heart, and the imagination are at once fully satisfied“, und als Beispiel werden angegeben: Plinius und Addison. Halten wir das mit dem oben Ausgeführten zusammen, so sehen wir, daß es nicht mehr und nicht weniger bedeutet als die Unterordnung Homers und Shakespeares unter die beiden Vorhergenannten. Natürlich spricht Knox das nicht aus, und es ist klar, daß er es nicht sagen wollte; ebenso klar aber ist es, daß es aus seinen Äußerungen hervorgeht.

Wenn man nun die Frage aufstellt: Welche Dichtung ist wahrhaft wertvoll?, so wird die Antwort für die Werke, deren Schönheiten den meisten verborgen sind (s. oben), schwer sein, für Werke dagegen, die im longinschen Sinn den Leser oder Hörer hinreißen, muß sie lauten: Diejenige Dichtung, die jederzeit und allen gefällt (II. 5. VII), d. h. auf alle in gleicher Weise hinreißend wirkt. Damit ist Knox vollkommen einverstanden. Es stellt als „standard of taste“ auf: „The feelings of the majority of men coinciding for a

number of years in the same object" (27). Da sich absolute Einstimmigkeit niemals erreichen lassen kann, so entscheidet die Mehrheit der Stimmen: „We hesitate not to pronounce that good, which retains, during a considerable time, a majority of suffrages in its favour. Longinus, very reasonably, makes the favourable opinion of various nations, for many ages, an infallible criterion of an author's singular excellence" (113)[1].

Die Zeit dieser hervorragenden literarischen Werke ist vorbei, so klagt Knox im Tone Longins, und, indem er nach den Gründen des Verfalles sucht, glaubt er, auch hier dem Griechen zustimmen zu können. Entsprechend Περὶ ὕψους XLIV heißt es bei ihm Nr. 108 bei einer Besprechung der geringen Qualität der modernen Literatur: „It is a known truth, that avarice contracts the mind, and renders it incapable of elevated sentiments and generous enterprises"[2].

II. Sensualistengruppe.

Mit Knox haben wir die Besprechung der Geniegruppe zuende gebracht und wenden uns nun den Männern zu, die unter dem gemeinsamen Namen der Sensualisten behandelt werden sollen. Auch ihre Zahl ist nicht gering, wenn auch nicht annähernd so groß wie die der Vertreter der Genielehre. Damit ist aber nicht gemeint, daß auch der Einfluß Longins bei ihnen seltener sei. Im Gegenteil: es gibt allem Anschein nach keinen, der gänzlich unabhängig von ihm vorgegangen ist. Nur haben sich naturgemäß weit weniger Leute mit diesen schwierigen Fragen beschäftigt als mit literarischer Kritik, bei der schließlich ein jeder, dem das Schreiben einigermaßen leicht fiel, ein Wort mitreden konnte.

Die folgenden Erwägungen sind allen nunmehr zu behandelnden Werken gemeinsam. Man geht aus von der

[1] Vgl. dazu noch *Winter-Evenings* 67.

[2] Vereinzelte Berufungen auf Longin kommen auch sonst noch vor, z. B. *W.-E.* 132.

Erkenntnis, daß durch bestimmte äußere Ursachen im Geiste gewisse Eindrücke angenehmer oder unangenehmer Art hervorgerufen werden. Die angenehmen heißen gewöhnlich „pleasures“, wobei das Wort im weitesten Sinne zu verstehen ist und z. B. auch Erschütterung in sich begreift. Es ist dann Sache spezieller Untersuchungen, die Eigentümlichkeit sowohl der Ursachen wie der Eindrücke festzustellen, sie zu definieren, zu klassifizieren, kurz, sie in ein wissenschaftliches System zu bringen.

Was hat Longin damit zu tun? Vergegenwärtigen wir uns den Grundgedanken seiner Schrift. Er will die Anweisung zur Erreichung des Erhabenen in einem literarischen Werk geben. Dazu bedarf es nach ihm in erster Linie der Seelengröße; diese wird durch große und erhabene Gedanken, die die Seele anfüllen, erreicht. Damit wäre aber der Anschluß der Sensualisten an Longin kaum zu erklären, denn sie sprechen ja meist nicht von den Werken, die durch die Gedanken hervorgerufen werden, sondern von den äußeren Dingen, die ihrerseits bestimmte Gedanken erzeugen und von diesen Gedanken selbst.

Longin handelt allerdings auch darüber, aber so, daß seine Ausführungen nicht mehr als den Ausgangspunkt bilden können. Denn die großen Gedanken erscheinen bei ihm nicht als Wirkung, sondern als Ursache und über die Gegenstände als Urheber dieser Gedanken spricht er nur gelegentlich (I, VII, XXXV). Auch muß darauf hingewiesen werden, daß diese Abschnitte Longins nicht im strengsten Sinn zu den eigentlichen seiner Schrift gehören, deren Ziel ist, zu zeigen, „wie und durch welche Methoden das Erhabene erreichbar wird“ [1]).

Die angeführten Kapitel unterscheiden sich untereinander dadurch, daß eins (XXXV) von der Wirkung erhabener Dinge der äußeren Natur, die anderen von der erhabener

[1]) Es kommen hier natürlich stets nur Systeme in Frage, die unter die Dinge, die „pleasures“ erzeugen, auch das „Große“ rechnen. Allerdings scheint es kaum andere zu geben.

literarischer Werke handeln, und wir werden sehen, daß die Sensualisten hier wie dort weiterbauen. Soweit gehen die allen gemeinsamen Grundlagen. Die Unterschiede der einzelnen Autoren bestehen darin, wie sie das Große in den Gegenständen, das ja von Longin nur allgemein bezeichnet worden war (er nennt es das „wahrhaft Erhabene“, das „ungemein Große“ usw.), beziehungsweise die Eindrücke, die es auf den Geist macht, genauer bestimmen.

Addison.

Die Darstellung muß mit Addison beginnen, von dessen unter dem Titel *The pleasures of the imagination* zusammengefaßten Aufsätzen im *Spectator* 411—421 die Nachfolger mehr oder weniger abhängen. Die Einteilung Addisons in „primary“ und „secondary pleasures“ ist auch bei Longin zu erkennen; sie geht aber nicht auf ihn zurück und deckt sich nicht genau mit der seinen. Worin die Unterschiede der Kapitel I und VII einerseits, XXXV andererseits bestehen, ist bereits gesagt. Dem letzteren entsprechen bei Addison die „primary pleasures“, die ausgehen „from such objects as are before our eyes“ (411), den anderen beiden die „secondary, which flow from the ideas of visible objects, when the objects are not actually before the eye“. Diese Ideen können hervorgebracht werden „by paintings, statues, descriptions, or any the like occasion“. Die „primary pleasures“ haben wieder drei Quellen: „The great, the new, the beautiful“. Das eigentlich von Longin Entlehnte ist „the great,“ daneben aber müssen wir hin und wieder auf die beiden anderen Ursachen eingehen. Zunächst gibt Addison eine Beschreibung der „greatness“. Er meint damit „the largeness of a whole view, considered as one entire piece“, z. B. eine große Wüste oder Wasserfläche, bei deren Anblick wir erfüllt werden mit dem Gefühl einer „rude kind of magnificence . . Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at any thing to big for its capacity“. Das ist das „Überwältigen“ des Erhabenen, von dem Longin spricht: „We are flung into

a pleasing astonishment at such unbounded views." Hier ist also die Wirkung eines erhabenen Dichtwerks (vgl. Long. I: „Überall wirkt das Erstaunliche mit erschütternder Kraft"), oder, in Addisons Stil gesprochen, eines der „secondary pleasures", nämlich der „description", auf ein „primary pleasure" übertragen worden. Umgekehrt vergleicht Longin den Eindruck, den sublime Poesie macht, mit dem primärer Naturerscheinungen: Blitz, Sonne, Gießbach, Ozean usw. Es folgt die Definition von „new" oder „uncommon": „It fills the soul with an agreeable surprise, gratifies its curiosity, and gives it an idea of which it was not before possest." „Greatness" und „new" haben also eigentlich die gleiche Wirkung: Erstaunen; erst die darauf folgenden Empfindungen weichen voneinander ab. Das Erstaunen aber stammt aus Longin. Die „beauty" hat an sich mit dem Griechen nichts zu tun, aber die drei Quellen stehen in enger Beziehung. So nennt Addison als Beispiel des Großen ohne Schönheit „a wide expanse of waters", während „a troubled ocean" „grandeur" im Verein mit „beauty" oder „uncommonness" darstellt.

Neben den Merkmalen des „great" und z. T. auch des „new" enthalten die *Spectator*-Nummern auch sonst mancherlei, was Longin entnommen ist. So z. B. eine Schilderung Homers (417): „Homer fills his readers with sublime ideas, and, I believe, has raised the imagination of all the good poets that have come after him. I shall only instance Horace, who immediately takes fire at the first hint of any passage in the Iliad or Odyssey and always rises above himself, when he has Homer in his view"[1]).

Longinisch ist auch der Gedanke: „We find the works of nature still more pleasant, the more they resemble those of art" ... und „Artificial works receive a greater advantage from their resemblance of such as are natural", denn es heißt II. 5. XXII: „Dann erst ist die Kunst vollkommen, wenn sie Natur zu sein scheint; die Natur aber erreicht ihr Ziel, wenn sie unbemerkt die Kunst in sich schließt."

[1]) Vgl. S. 51.

Mark Akenside (1721—1770).

Die drei Teile der „pleasures", die Addison annimmt, begegnen auch in Akenside's *Pleasures of imagination.* Buch I. 145 wird getrennt „the sublime (vast)", „the wonderful", „the fair". An sich könnten Akenside's Gedanken eine bloße Weiterbildung der von Addison sein, doch geben einige Versgruppen Gewißheit, daß auch Longin selbst benutzt ist. Die Eigenart der menschlichen Seele, sich am Erhabenen und Schönen in der Natur zu freuen, kühne Gedanken zu fassen und nach dem Höchsten zu streben, die Longin XXXV schildert, hat auch Akenside, ähnlich wie Young (vgl. S. 74), mehrfach beschrieben.

Ich zitiere die wichtigsten Stellen dieser Art:

I, 151 ff. Say, why was man so eminently rais'd
Amid the vast creation; why ordain'd
Through life and death to dart his piercing eye,
With thoughts beyond the limit of his frame.

166 ff. Else wherefore burns
In mortal bosoms this unquenched hope,
That breathes from day to day sublimer things?

Ganz besonders deutlich wird die Abhängigkeit Vers

174 ff. Who but rather turns
To heaven's broad fire his unconstrained view,
Than to the glimmering of a waxen flame?
Who that, from Alpine heights, his labouring eye
Shoots round the wide horizon, to survey
Nilus or Ganges rolling his bright wave
Through mountains, plains, through empires black with shade,
And continents of sand, will turn his gaze
To mark the windings of a scanty rill
That murmurs at his feet?

Ähnlich sagt die zweite Fassung

224 ff. To these high aims,
Which reason and affection prompt in man,
Not adverse nor inept has Nature fram'd

His bold imagination. For amid
The various forms which this full world presents
Like rivals to his choice, what human breast
E'er doubts, before the transient and minute,
To prize the vast, the stable, the sublime?

Aber rein äußerliche Größe kann den Menschen nicht begeistern:

II, 12 ff. What are all the forms
Educ'd by fancy from corporeal things,
Greatness, or pomp, or symmetry of parts?
Not tending to the heart soon feeble grows
. . . .
Their impulse to the sense.

Ganz ähnlich drückt sich Longin aus, wenn er die Unterschiede von Scheingröße und echter Größe in einem Dichtwerk bespricht: „Wenn der ausgeklügelte Gedanke in dem Geiste nicht mehr zurückläßt als in den Worten liegt . . so dürfen wir schließen, daß wahrhaft groß und erhaben nicht mehr ist, was sich nur so lange erhält, als es im Ohre klingt" (VII). Zur Hervorbringung der echten Größe gehört Gabe der Natur, darin sind Longin und Akenside einig; doch betont letzterer besonders die göttliche Herkunft des Genies, während der Grieche mehr das Wort „Natur" im Sinne von „angeborener Eigenschaft" hervorhebt.

Die alte Fassung lautet:

From heaven descends
The flame of genius to the human breast,
. . and poetic joy and inspiration. 56 ff.

wofür es später etwas verändert heißt:

From heaven descends
The flame of genius to the chosen breast,
And beauty with poetic wonder join'd,
And inspiration. 98 ff.

Einen sachlichen Gegensatz enthalten die Worte „Natur“ und „heaven“ nicht, wie folgende Verse beweisen:

> . . . Nature's kindling breath
> Must fire the chosen genius . . . I. 37.

Auch weiter folgt Akenside seiner Quelle, die zur Erreichung der besten Leistung den Zusammenschluß der Anlage und der Kunst verlangt:

> Though heaven
> In every breast hath sown these early seeds
> Of love and admiration, yet in vain,
> Without fair culture's kind parental aid,
> . . we hope
> The tender plant should rear its blooming head.
> III. 535 ff.

Edmund Burke (1729—1797).

Auf einen ganz anderen, viel wissenschaftlicheren, aber auch erheblich trockneren Ton gestimmt ist das Hauptwerk Edmund Burke's, *Essay on the sublime and beautiful.* Er nimmt sich vor, die Gefühle des Erhabenen und Schönen genauer zu prüfen und festzustellen, wie das Erhabene in uns wirkt. So wenig zu bezweifeln ist, daß die Entstehung des Werkes durch den Longinuskult des achtzehnten Jahrhunderts hervorgebracht wurde, so klein ist der Anteil, den Longin dabei hat. Aber die Lektüre Burke's wurde als Ergänzung zu der griechischen Schrift angesehen. So erklärt Gibbon in seinem *Journal* am 1. November 1762: „I began to-day, as a natural supplement to Longinus, a philosophical inquiry into the nature of our ideas of the sublime and beautiful.“ Aber schon nach kurzer Zeit fiel es ihm auf, wie von Grund aus verschieden die beiden Verfasser vorgehen. Er nennt es mit vollem Recht überraschend, zu sehen „how much Longinus and Mr. Burke differ as to their idea of the operations of the sublime in our minds. The one considers it as exalting us with a conscious pride and courage, and the other as astonishing every faculty, and depressing the soul itself

with terror and amazement.“ Es ist in der Tat erstaunlich, daß ein Werk, welches in der Zeit der höchsten Wirksamkeit Longins erscheint, so stark von dem abweicht, was bei Longin gesagt ist, zumal, wie wir an einer stattlichen Anzahl von Beispielen sahen, der Begriff des Erhabenen sonst durchaus im Sinne des Griechen gefaßt ist. Denn kleinere Unterschiede, wie die stärkere Betonung der Einfachheit u. a., sind hierbei natürlich nicht von Belang.

Ein Blick in Burke's Essay soll das oben Gesagte bestätigen. Das „sublime“ ist für unsern Autor die stärkste „emotion“, deren der Mensch fähig ist und wird durch alles das erregt, was die Idee von Not und Gefahr, von „terror“ hervorruft (I, 7). Damit ist eigentlich schon die Trennung von Longin vollzogen, der Affekte wie Trauer und Furcht grundsätzlich als unvereinbar mit der Erhabenheit bezeichnet.

Burke nimmt dann eine merkwürdige Zweiteilung der „passions“ vor, die in solche zerfallen, die der „self-preservation“, und in solche, die der „society“ angehören. Für das Erhabene kommt nur die erste Klasse in Betracht. In ihr ist wieder zu unterscheiden, ob die Gefahr unmittelbar auf uus wirkt; denn dann haben wir nur das Gefühl des „pain“. Haben wir dagegen nur die Idee von Gefahr in uns, befinden uns nicht direkt darin, so ist das für uns „delightful“, und „whatever excites this delight, I call sublime“ (I, 18). Wie äußert sich nun dieses Erhabene, das jetzt definiert ist, oder, wie Burke sagt, welches ist die „passion caused by the sublime“? Die Antwort lautet: „Astonishment“ durchsetzt mit etwas „horror“. Die Art des Wirkens ist freilich ganz in Longins Sinn dargestellt: „The mind is so entirely filled with its object that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that, far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force.“ Das entspricht beinahe dem „Überwältigen“, wovon Περὶ ὕψους I die Rede ist. Aber Burke nennt als den Affekt, der die Eigenschaft, das Ge-

müt zu füllen, in besonderem Grade hat, den „terror“: „Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror be endued with greatness of dimensions or not (II, 2) . . Indeed terror is in all cases whatsoever . . the ruling principle of the sublime.“

Burke vollzieht also eine Verbindung zwischen dem auf „terror“ sich aufbauenden Erhabenen und dem, was Longin darunter versteht. Das geht auch aus I, 17 hervor. Dort wird von dem Gefühl des „swelling“ gesprochen. Es finde sich besonders dann, „when without danger we are conversant with terrible objects, the mind always claiming to itself some part of the dignity and importance of the things which it contemplates. Hence proceeds what Longinus has observed of that glorying and sense of inward greatness that always fills the reader of such passages in poets and orators as are sublime.“ Der Zusammenhang mit Longin wird also ausdrücklich bezeugt. Freilich weiß man nicht recht, wie das Erhabene im Burkeschen Sinn das Gefühl stolzer Größe hervorrufen kann. Das wird auch aus den sonstigen Ausführungen nicht klar. Schon die Bemerkung, die Burke zu seiner Definition macht, gibt zu denken: er nannte das Gefühl „delight“ und begründet es mit den Worten: „This delight I have not called pleasure, because it turns on pain and because it is different enough from any idea of positive pleasure“ [1]. Das wäre kaum mehr als die Freude über das Nichtvorhandensein einer Gefahr; wie kann es dann die geschilderten Wirkungen haben? Noch deutlicher wird der Gegensatz zwischen den beiden Auffassungen, wenn Burke die einzelnen Quellen des Erhabenen erörtert. Longin erwähnt den erhabenen Eindruck, den der Anblick der Sonne im Menschen erregt (XXXV). Das kann der Engländer nicht leugnen: die Sonne „immediately exerted on the eye, as

[1] II, 22 heißt es nochmals vom Erhabenen: „No pleasure from a positive cause belongs to it.“

it overpowers the sense, is a very great idea", aber die „darkness" bringt noch mehr „sublime" hervor. In dieser letzten Wendung erkennen wir wieder den Einfluß des „terror".

Eine besondere Schwierigkeit der Burkeschen Schrift liegt darin, daß der Verfasser „sublime" sowohl das Gefühl der Erhabenheit als auch das Erhabene in den Gegenständen nennt, durch welches das Gefühl ausgelöst wird. So ist es denn nicht immer sicher, was gemeint ist. Ich möchte dafür nur einen Fall anführen. „Sublime" ist, wie wir sahen, „whatever excites this delight". Goldsmith hat in der Mainummer der *Monthly Review* 1757 (Works IV, 239 ff.) über das Werk Burke's gesprochen und gibt auch eine Inhaltsübersicht. Darin erscheinen die obigen Worte als „Whatever excites this delight .. is the source of sublime." Aus dem Burkeschen „sublime" des äußeren Dinges ist also hier das im Gemüt erregte Gefühl geworden.

Als möglicherweise Longin entnommen sei eine Stelle aus Burke's *Hints for an essay on the drama* (Bd. VII) wiedergegeben: „It is the business of art, first to choose some determinate end and purpose, and then to select those parts of Nature, and those only, which conduce to that end." (Vgl. II. 5. X.)

Henry Home (1696—1782).

Mit der Besprechung von Henry Home, Lord Kames, kommen wir wieder zu einem Autor, dem Longin fast in allen Fragen seine Gedanken beigesteuert hat. Wir behandeln Home und sein Werk *The elements of criticism* (1762) in diesem Zusammenhang, weil er die Lehre von der Freude an großen und erhabenen Gegenständen weiter ausgebaut hat. Welche Rolle diesen bei Longin zufällt, ist in der Einleitung S. 126 gesagt worden. Home geht, wie er wiederholt erwähnt, als Grundlage von der menschlichen Natur aus, aber er sieht im Erhabenen nicht das oberste Prinzip; dieses ist ihm vielmehr die richtige Anordnung der Teile. So unterscheidet er sich von Longin,

aber nicht in der Art seiner Auffassung des Erhabenen, sondern nur in der Bedeutung, die er ihm beilegt. Darum sagt er: „Grandeur, which makes a deep impression, inclines us, . . to proceed from small to great: . . but order prevails over that tendency“ und ebenso „Elevation touches the mind no less than grandeur doth . .; the course of nature, however, has still a greater influence than elevation“ (Kap. I, S. 26). Diese Größe hat freilich einen viel weiteren Umfang als bei Longin. Dort beschränkt sie sich auf das rein körperlich Große, und in seinem Sinn sind Kames' Worte: „A large object swells the heart.“ Hier aber wird sie auf alles angewandt, was man hoch oder groß nennen kann, und da der Verfasser an die Ähnlichkeit von Empfindung und Ursache glaubt (II, 6, 178 ff.), so sind auch alle Empfindungen, die dadurch erregt werden, hoch oder groß. So kann z. B. von einem hohen Ton behauptet werden, daß er das Gemüt erhebt, während ein voller Ton es zugleich „anschwellen“ läßt.

Am wichtigsten ist für uns das Kapitel: *Grandeur and sublimity* (IV), das natürlich, wie eine Anmerkung auch noch bestätigt, auf Longin XXXV basiert. Die beiden im Titel enthaltenen Worte sind ziemlich scharf getrennt und werden von Home von einander gesondert behandelt. Der Abschnitt beginnt ganz in longinschem Stil: „Nature hath not more remarkably distinguished us from other animals by an erect posture, than by a capacious and aspiring mind, attaching us to things great and elevated. The ocean, the sky, seize the attention“, aber auch hier wird weiter gegangen: „robes of state are made large and full to draw respect.“ Von der Erhabenheit läßt sich Ähnliches sagen wie von der Größe. Die stärkste Wirkung tritt beim Zusammenarbeiten beider Faktoren ein: die Alpen sind groß und erhaben. Diese Trennung kennt Longin nicht. Sonne, Ozean und Aetna werden von ihm unterschiedslos als Beispiele herangezogen.

Dann geht Home von den großen und erhabenen Gegenständen zu den „emotions“ über, denen die gleiche

Bezeichnung beigelegt werden kann. Aber auch hier kommt als nicht longinisches Element die „Ordnung“ hinein. (Diese Kombination entspricht der von Addison: „beauty“ + „sublime“.) Mit der bloßen Größe ist es nicht getan. „Grandeur“ kann sie erst heißen, wenn Regelmäßigkeit, Proportion oder Farbe hinzutritt. Wir erinnern uns demgegenüber, daß Longin den angreift, der einen „fehlerhaften Koloß“ tadelt (XXXVI). Aber Home bleibt hierin nicht ganz konsequent. Wenn er sagt: „In a great or extensive object, the mind being totally occupied with the capital and striking parts, has no attention left for those that are little or indifferent“ oder sogar zugibt, daß Dinge, deren Aussehen „disagreeable“ ist, unter Umständen „swell the heart to its utmost bounds, and raise the strongest emotion of grandeur“, so hören wir ganz deutlich Longin aus diesen Worten.

Mit der Besprechung der großen oder erhabenen „emotions“[1]) ist Home in das Gebiet gelangt, das auch Longin behandelt. Er pflichtet seiner Definition des Erhabenen, die er richtig „description of the sublime“ nennt, nicht restlos bei; findet auch die Ode der Sappho schön, aber nicht erhaben. Indessen geht er in den einzelnen Fragen durchaus mit dem Griechen. Er empfiehlt daher ebenso wie dieser als Mittel zur Erreichung der Erhabenheit die Auswahl passender Eigenschaften mit besonderer Berufung auf Longin: „Longinus exemplifies the foregoing rule by a comparison of two passages“ etc. Von Sappho sagt er natürlich nichts. Beispiele aus Fingal und Vergil werden hinzugefügt.

Die Wirkung des Erhabenen äußert sich nach Home darin, daß der Leser, „ingrossed by a sublime object, feels himself raised as it were to a higher rank“, also so, wie es auch Longin meint. Aber ein Unterschied besteht doch. Denn der Grieche spricht von dem plötzlichen, blitzartigen

[1]) „grand“ und „sublime“ sind in „figurative terms“ nicht mehr zu trennen.

Erhellen durch das Erhabene, hier dagegen wird hervorgehoben, — das hat mit Longin gar nichts zu tun — „grandeur" werde nur bei wiederholten Eindrücken gefühlt. Ein einzelner Eindruck kann nur Augenblickswirkung haben. Der Satz: „Single thoughts or sentiments, I know, are often cited as examples of the sublime" richtet sich, wie die Wahl eines Beispiels beweist, gegen Longin. Warum er von ihm hier abweicht, läßt sich wenigstens zum Teil erklären. Denn Home trennt nach dem Vorgang von Addison „novelty" und „grandeur" und schreibt der ersteren einen Effekt zu, der dem sehr nahe kommt, für den Longin das Bild vom Blitz anwendet. Wenn der Unterschied der beiden Eigenschaften nicht verwischt werden sollte, mußte bei der Beschreibung der „grandeur" von diesem Charakteristikum abgesehen werden. Home sagt von der „novelty": „The object . . makes an impression, not gradually, as expected objects do, but as at one stroke with its whole force" (K. 6).

Die Besprechung der Fehler, allgemein das „false sublime" genannt, steht ebenfalls unter longinschem Einfluß. Home nennt hauptsächlich den „bombast", versteht aber darunter nicht dasselbe wie der Grieche, der für diese Art Fehler den Ausdruck „Das Knabenhafte" hat. Doch stammt die Beschreibung dieses falschen Erhabenen mit Sicherheit aus Περὶ ὕψους.

Der zweite Band der *Elements of criticism* bespricht die stilistischen Fragen. Der allgemeine Grundsatz, daß die Wahl der Worte dem Sinn nicht widersprechen soll, wird an die Spitze gestellt. Einzelne Kunstgriffe werden auch hier von Longin übernommen, so das Asyndeton: „Longinus observes, that it animates a period to drop the copulatives" (Band II, S. 41; II. 5. XIX), wobei auch der Vergleich mit zwei Läufern in einem Wettrennen nicht fehlt (Longin XXI). Im Verlauf des Abschnitts *Comparisons* (Kap. 19, S. 183 ff.) wird die Frage behandelt, wann überhaupt Vergleiche am Platze sind. Falsch sind sie beim Fehlen jeglicher Leidenschaft, richtig im umgekehrten Fall. „It

is accordingly observed by Longinus, in his 'Treatise of the sublime', that the proper time for metaphor is, when the passions are so swelled as to hurry on like a torrent." Ähnlich dürfe man von Vergleichen sagen, sie seien angebracht, „when by any animating passion . . an impulse is given to the imagination" (vgl. Long. XXXII). Auch bei den Hyperbeln (Kap. 20, 3; S. 260) wird Longin zitiert; zunächst seine Worte über die Verkleinerung, dann seine Warnung davor, die Hyperbel zu übertreiben (II. 5. XXXVIII): „Longinus, with great propriety of thought, enters a caveat against an hyperbole of this kind; he compares it to a bow-string, which relaxes by overstraining, and produces an effect directly opposite to what is intended."

Alexander Gerard (1728—1795).

Im Anschluß an Addison wirkt Gerard in seiner Schrift *On taste.* Schon ein Blick in seine Stoffeinteilung zeigt das: „Novelty", „grandeur and sublimity", „beauty" werden behandelt. Bei Addison fand Gerard longinsche Gedanken und kam auch direkt auf ihn zurück.

Gerard geht, wie seine Vorgänger von den erhabenen Gegenständen aus, die „simplicity" und „quantity (amplitude)" haben müssen (Sect. 2: *Of the sense or taste of grandeur and sublimity).* Ich zitiere die Stelle ausführlich, um zu zeigen, wie unselbständig und wenig abwechslungsreich manche Teile dieser Schriften sind. Man vergleiche das Folgende mit Home's gleichbenanntem Kapitel (s. S. 135), auch mit Akenside (S. 129). „Considerable magnitude, or largeness of extension, in objects capable of it, is necessary to produce sublimity. It is not on a small rivulet, however transparent, and beautifully winding; it is not on a narrow valley, though variegated with flowers of a thousand pleasing hues; it is not on a little hill, though cloathed with the most delightful verdure, that we bestow the epithet sublime: but on the Alps, the Nile, the ocean, the wide expanse of heaven, or the immensity of space uniformly extented without limit or termination."

Wir sahen, daß neben der Größe „simplicity" gefordert wird. Nun geht die Lehre von der „grandeur" auf Longin zurück. Das Bemühen, bei ihm auch für die „simplicity" eine Stütze zu finden, ist verständlich, aber umsonst. Was tut Gerard? Er bringt einen Satz Longins vor, der in Wahrheit nicht das allermindeste mit der hier behandelten Frage zu schaffen hat. Er aber stellt es so hin: „It is on the same principle, that Longinus accounts for the production of the sublime, by expressing in the singular, what is ordinarily expressed in the plural." Zunächst ist bei Longin (XXIII) von der Vertauschung der Numeri nur im Sinn eines stilistischen Hilfsmittels die Rede, dann aber empfiehlt zwar der Verfasser den Singular für den Plural, aber — das verschweigt Gerard — noch viel mehr das umgekehrte Verfahren: „Was nun die Vertauschung der Numeri betrifft, so behaupte ich, daß nicht nur das ziert, was der Form nach Singularis ist, der Bedeutung nach aber bei näherem Hinsehen sich als Pluralis erweist, sondern, daß jenes weit mehr Beachtung verdient, daß in gewissen Fällen der Pluralis vielsagender klingt." Wir kehren zu dem eigentlichen Gedankengang zurück. Gerard überträgt die Benennung „Größe" und „Erhabenheit" auf Nichtausgedehntes und nähert sich damit Longin. Ähnlich wie dieser meint er, daß jeder bei Heroismus, Verachtung von Ehren usw. Erhabenheit empfinde. Überhaupt, so wird zusammengefaßt, alles, was den Geist berührt wie Dinge von großer Ausdehnung, kann selbst „groß" genannt werden.

Gerard ist aber offenbar außer von Longin-Addison auch von Burke beeinflußt worden. So erklären sich Sätze wie: „Objects exciting terror are . . in general sublime; for terror always implies astonishment, occupies the whole soul, and suspends all its motions."

Der Vorwurf, der Longin von einigen Anhängern der Genielehre gemacht wurde, der Begriff seines „sublime" sei nicht eng genug begrenzt, kehrt hier wieder. Gerard weist darauf hin, daß er „sublime precisely considered" meine und bemerkt tadelnd: „For the term is often used to

signify any great excellence of composition. It is thus defined by Longinus." [1])

Aber auch das Lob, das Longin von Pope u. a. gespendet wurde, akzeptiert Gerard. Er glaubt, daß „taste" oft auftreten könne, wo von „genius" keine Rede ist. Darum ist Aristoteles der größte aller Kritiker, „though he was not, like Longinus, blest with a poet's fire" (III, 2, S. 169). Allerdings ermöglicht erst das Genie, den Autor richtig zu verstehen: „The fine genius of Longinus catches fire, as it were, from the mentioning of a sublime passage, and hurries him on to emulate its sublimity in his explication of it."

In Gerard's anderem Werk: *On genius,* London 1774, sind kaum Spuren Longins zu finden. Young's *Essay on original composition* ist seine Quelle.

Hugh Blair (1718—1800).

Bedeutend selbständiger seinen Vorgängern gegenüber und in jeder Beziehung aufs engste in seinen Ansichten mit Longin verwandt ist Blair [2]).

Von den drei Quellen des Vergnügens tritt bei Blair das Erhabene in den Vordergrund. Er spricht nicht mehr von „sublimity and grandeur", sondern von „sublimity or grandeur", macht also beide Worte nahezu zu Synonymen, wie sie ja bei Longin ohne Unterschied gebraucht werden. Besonderen Wert legt er darauf, „grandeur of the objects themselves" und „description of that grandeur in discourse or writing" zu trennen, entsprechend den Addisonschen „primary" und „secondary pleasures". Aber wenn er den Eindruck großer Gegenstände beschreibt, tut er es doch, wie Addison (S. 127 f.) mit den Worten, die Longin zur

[1]) Ebenso urteilt Campbell, *On rhetoric,* London 1776 I, 1, 37: „In this (d. h. ungenauen) manner has this subject been treated by that great master Longinus, whose acceptation of the term 'sublime' is extremely indefinite, importing an eminent degree of almost any excellence of speech of whatever kind."

[2]) *Lectures on rhetoric and belles lettres.*

Schilderung der Wirkung erhabener sprachlicher Darstellung benutzt: Der Eindruck besteht in „a kind of admiration and expansion of the mind; it raises the mind much above its ordinary state; and fills it with a degree of wonder and astonishment, which it cannot well express“ (*Lectures* I, 46). Der allgemeinen Ansicht folgend sagt Blair, daß alle „vastness“ den Eindruck der Erhabenheit hervorruft. Daneben aber hat er andere Quellen des Erhabenen selbständig Longin entnommen: Erdbeben, brennende Berge (Longin: Aetna), Donner und Blitz. Überhaupt kommen für Blair in Frage „all ideas of the solemn and awful kind, and even bordering on the terrible.“ Wenn hierzu Dunkelheit, Einsamkeit und Schweigen gerechnet werden und es von der Dunkelheit sowie der Unordnung (disorder) sogar heißt, daß sie das Erhabene steigern, so ist das eine Mischung verschiedener Einflüsse. Das Abgehen von der Forderung der Schönheit im Erhabenen sowie die Anerkennung des Schweigens ist Longin. „Obscurity“ stammt aus Burke und „disorder“ ist im Gegensatz zu Home (vgl. S. 135) angeführt. Gegen diesen polemisiert Blair, ohne ihn allerdings zu nennen, und zwar deutlich von Longin beeinflußt. Es heißt da: „Exact proportion of parts, though it enters often into the beautiful, is much disregarded in the sublime. A great mass of rocks, thrown together by the hand of nature with wildness and confusion, strike the mind with more grandeur, than if they had been adjusted to each other with the most accurate symmetry.“ (S. 51/2.)

Nach einem kurzen Wort über die moralische Erhabenheit geht Blair zur Entscheidung der Frage über: Auf Grund welcher Eigenschaften können erhabene Gegenstände erhabene Empfindungen erregen?, und auch hier erscheint er als Longins Schüler. Manche haben „amplitude joined with simplicity“ gefordert. Das bezieht sich offenbar auf Gerard (vgl. S. 138) und wird mit der Begründung verworfen, die Bestimmung sei zu eng. Auch Burke wird abgelehnt, zwar nicht gänzlich, aber doch in seinen Grundzügen. „Terrible objects“ sind allerdings erhaben, falsch

ist es aber, umgekehrt zu sagen: alles Erhabene ist schrecklich. Das eigentliche Kennzeichen erhabener Gegenstände ist „power“, „strength“, „force“ (S. 56), alle anderen Charakteristika sind zulässig, können jedoch fehlen.

Das „sublime in writing“, das nun zu besprechen ist, ist nach Blair ein sehr vager Begriff. So hat man selbst Caesar als erhaben bezeichnet[1]; dessen Stil sei zwar „pure, simple, and elegant, but the most remote from the sublime, of any of the classical authors“. Erhabene Schreibweise ist Schilderung von an sich erhabenen Dingen oder Empfindungen. Blair ist so durchaus Anhänger des longinschen „Erhabenen“, daß er sogar seinen Meister tadelt, es bisweilen mit dem nur Schönen verwechselt zu haben[2]. Er wirft ihm die Erwähnung der Ode der Sappho vor und ist auch mit der Disposition des Werkes nicht zufrieden. Als „standard work“, für das man es ansah, kommt Περὶ ὕψους nicht in Frage; die hervorragende Begabung des Verfassers erkennt auch Blair an: „I know no critic, antient or modern, that discovers a more lively relish of the beauties of fine writing, than L o n g i n u s; and he has also the merit of being himself an excellent, and, in several passages, a truly sublime writer.“ (S. 59.)

Von besonderem Interesse ist Blair wegen der ausführlichen Erläuterungen, die er seiner Forderung, die erhabene Darstellung müsse „simplicity“ enthalten, folgen läßt[3]. Wir ersehen daraus, daß d i e s e Einfachheit in keinerlei Gegensatz zu Longin steht: „Simplicity, I place in opposition to studied and profuse ornament (S. 66). Namentlich *Lecture* 19 ist der Frage der „simplicity“ gewidmet. Blair unterscheidet mehrere Sorten, darunter eine, die mit höchstem Schmuck vereinbar ist. In diesem Sinne ist Homer einfach: „This simplicity . . stands opposed, not to ornament,

[1]) Knox, vgl. S. 121.

[2]) Vgl. Home S. 136.

[3]) Die S. 141 a b g e l e h n t e „simplicity“ bezog sich auf G e g e n s t ä n d e.

but to affectation of ornament, or appearance of labour about our style." Besonders die letzte Wendung ist echt longinisch; denn wiederholt wird in Περὶ ὕψους auf die Notwendigkeit hingewiesen, die Kunst so zu gebrauchen, daß der Leser oder Hörer es nicht merkt. Wird „simplicity" so gefaßt, dann widerspricht sie nicht nur nicht Longin, sondern stellt eine mehrmals ausgesprochene Vorschrift dar.

Kein Werk alter und neuer Autoren weist so viel erhabene Stellen auf wie die Bibel. Die vielumstrittene Genesisstelle ist eines der klarsten Beispiele. Blair's Parteinahme ist fest und bestimmt. Um ja keinen Zweifel über seine Meinung zu lassen, hebt er besonders hervor: „The noted instance, given by Longinus, from Moses . . is not liable to the censure which I passed on some of his instances (vgl. S. 142), of being foreign to the subject. It belongs to the true sublime." (S. 62.)

Alles, was Blair in seinen ausgedehnten Ausführungen Longin verdankt, zu erwähnen, ist wegen der Überfülle des Materials nicht möglich. Die Empfehlung des Mittels „a proper choice of circumstances", das Tadeln des Bombastes, des Frostigen und manches andere auch rein Stilistische ist mit Sicherheit Longin zuzuweisen. Nicht übergangen soll werden, daß selbst dieser gründliche Kenner der griechischen Schrift behauptet, Longin habe den Verfall der Beredsamkeit mit dem der Freiheit in Verbindung gebracht. Er verweist darauf, daß diese Tatsache von mehreren Schriftstellern bemerkt worden sei, aber von Longinus „in particular" (II, S. 8). Genauere Lektüre hätte ihm gezeigt, daß die Dinge umgekehrt stehen, und hätte ihm die teilweise Widerlegung dieser bei Longin gar nicht vorhandenen Ansicht erspart, ihm sogar noch einen wertvollen Zeugen für die seine erbracht. Die wahre Meinung des Griechen bringt Blair in seiner *Critical dissertation* zum Ossian: „The two dispiriting vices, to which Longinus imputes the decline of poetry, covetousness and effeminacy, were as yet (nämlich z. Z. Ossians) unknown."

Etwas ausführlicher will ich nur noch auf Blairs Urteil

über die Regeln eingehen. Er hält sie allein nicht für befähigt, einen wahren Redner zu erzeugen. Man glaubt Longin zu hören in einem Satz wie: „They cannot, it is true, inspire genius; but they can direct and assist it, .. they may correct redundancy“ (Introduction). Hier ist namentlich der positive Charakter der Regeln gewahrt. Fast die gleichen Worte gebraucht unser Autor in dem Abschnitt *Criticism* (III). Daß die Vorschriften nicht alleinseligmachend sind, das beweist besser als alle Erörterungen die bloße Existenz Shakespeare's; er war „irregular in the highest degree“. Damit vermeidet Blair alle Versuche, Shakespeare irgendwie von den Regeln abhängig zu zeigen, wie Harris es tat; andererseits hält er es auch für falsch, die Fehler Shakespeare's zu loben, was auch vorgekommen war. Dieser große Dichter ist nicht wegen, sondern trotz seiner Mängel geschätzt. Das Genie hat Schönheiten, deren Macht alle Kritik verstummen und alle Leser vergessen läßt, daß Fehler vorhanden sind, die eigentlich getadelt werden müßten. Höherstellung des Genies, aber offenes Anerkennen der unvermeidlich vorhandenen Schwächen war auch Longins kritischer Standpunkt.

Um zum Schluß auch noch an einer kleinen Tatsache zu zeigen, daß Blair mit dem Griechen geht, wo er es irgend kann, sei auf das Urteil über die Odyssee verwiesen, durch das sich Longin wiederholte Angriffe zugezogen hatte. Blair sagt darüber zustimmend: „Longinus's criticism upon it is not without foundation, that Homer may in this poem be compared to the setting sun, whose grandeur still remains, without the heat of his meridian beams. It wants the vigour and sublimity of the Iliad; yet at the same time, possesses so many beauties, as to be justly entitled to high praise“ (Kap. 43, II, 441).

Merkwürdig ist es, daß Blair in seiner Aufzählung der rhetorisch-kritischen Schriften des Altertums Longin, dem er so viel verdankt, nicht nennt (Kap. 34). Den Einwand, Περὶ ὕψους sei kein systematisches Lehrbuch und darum fortgelassen, kann man nicht gelten lassen, da Blair den

Alten gerade zum Vorwurf macht, ihre Darlegungen seien zu systematisch.

Beattie (1735—1803).

Die Stellung Beattie's zu Longin ist zum Teil bestimmt durch seine Parteinahme im Streit der Alten und Modernen, in dem er als begeisterter Verfechter der Antike erscheint. Mit großer Schärfe wendet er sich in einem Aufsatz *On the utility of classical learning* 1769 gegen diejenigen, die glauben, sie könnten bei Dacier und Rollin alles ebenso gut lernen wie bei den Autoren des Altertums. Von diesen nennt er Aristoteles, Dionys, Cicero, Quintilian und Longinus.

Sehr wichtig ist Beattie für unsere Untersuchung nicht. Wir erwähnen ihn hier wegen einiger Verse aus seinem *Minstrel* Book I, S. 163, wo es vom Helden Edwin heißt:

> . . whate'er of beautiful, or new,
> Sublime, or dreadful, in earth, sea, or sky,
> By chance, or search, was offer'd to his view,
> He scan'd with curious and romantic eye.

Zu bemerken ist bei unserem Autor noch, daß er ähnlich wie Reynolds (s. S. 108) Longins Gedanken bewußt auf ein anderes Gebiet überträgt, nämlich vom Sehen auf das Hören. Das fanden wir gelegentlich schon (s. Home S. 135). Hier geschieht es in einer musikwissenschaftlichen Arbeit. (*On music,* Sect. II): Unter Verweis auf Longinus Kap. XXXIV werden „loud and mellow sounds" wie Donner, Sturm usw. gelobt, da sie den Geist mittels des Ohres erheben „even as vast magnitude yields a pleasing astonishment, when contemplated by the eye. By suggesting the idea of great power, and sometimes of great expansion too, they excite a pleasing admiration, and seem to accord with the lofty genius of that soul whose chief desire is for truth, virtue, and immortality" usw.

Eine Abhandlung *Of poetical language* (II I, 1) bespricht die Einflüsse, die bei der Bildung der Sprache wirken. Dazu gehören die Gedanken; sind sie erhaben, so ist es

auch die Rede, aber: „The style of a great man is generally simple.“ Für Beattie ist die Einfachheit so völlig das entscheidende Merkmal, daß sie die Größe verdrängt hat. Die Korruption der Sitten hat in Griechenland und Rom das Ende der großen Literatur bedeutet, weil mit den guten Sitten auch die Einfachheit geschwunden ist. Wenn es heißt: „Horace and Longinus scruple not to ascribe the decline of eloquence, in their days, to a littleness of minds, the effect of avarice and luxury,“ so ergibt sich daraus im Zusammenhang mit dem Vorigen, daß Eloquenz und Einfachheit für ihn fast dasselbe ist, ähnlich wie Goldsmith „eloquence“ und „sublimity“ für identisch erklärt hatte.

Eine unbedeutende Erwähnung Longins bringt die Untersuchung *On laughter and ludicrous composition* II. 364 5.

Mit der Erledigung Beatties ist auch die Darstellung der zweiten Gruppe, der Sensualisten, beendet. Inbetreff der Einteilung sei nochmals auf die Vorbemerkung S. 19 verwiesen.

III. Sonstige Autoren.

Shaftesbury (1661—1713).

Wir gehen nunmehr zur Besprechung der Männer über, die weder ausgesprochene Beziehungen zur Genielehre noch zum Sensualismus haben. Den ersten von ihnen, Shaftesbury, könnte man auch zu Gruppe I rechnen; aber ist der Longin-Einfluß an sich bei ihm eine recht unsichere Sache, so ist er in dem Aufsatz, der u. a. über die Geniefrage handelt [1]), vollends gar nicht zu erweisen. Und was sonst entlehnt sein kann, ist sehr unbedeutend. Der Begriff des Erhabenen ist möglicherweise mit dem bei Longin identisch; denn Shaftesbury wendet sich gegen das, was „commonly passes for sublime [2]) formed by the variety of figures, the multiplicity of metaphors, and by quitting as much as possible the natural and easy way of expression.“

[1]) *On enthusiasm.*

[2]) *Advice to an author* 2, 2.

Diese Art des Erhabenen heißt bei ihm bisweilen „the false sublime", auch wohl „bombast", und ihm wird die Dichtweise Homers gegenübergestellt, der ja für Longin das Muster wahrhaft sublimer Poesie lieferte.

Daß Shaftesbury eine seiner Untersuchungen „Reflections on the periods of government, and the flourishing and decay of liberty and letters" nennt und dort z. B. sagt: „'T was the fate of Rome to have scarce an intermediate age, or single period of time, between the rise of arts and fall of liberty," mag durch die mehrfach erwähnte, falsch verstandene Longinstelle mit veranlaßt worden sein. (*Advice* 2, 1.)

Wir können von Shaftesbury's Schriften nur sagen, daß das Erhabene in ihnen eine Rolle spielt. Inwieweit dabei Longinus eingewirkt hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Der Verfasser selbst sagt nur: „The sublime . . (is) . . often the subject of criticism", ohne einzelne Autoren zu nennen.

Wegen einer Stelle in seinen Briefen müssen wir Pope's Zeitgenossen

Aaron Hill (1685—1750)

erwähnen. Er schreibt am 3. September 1720 an Dr. George Sewel und verteidigt gegen ihn einen seiner Verse, der auf die Schöpfung Bezug hat, unter Berufung auf Longin: „You cannot but remember that Longinus has remark'd on this very passage in Moses's account of the creation, as an example of the sublime."

Wesentlich ausführlicher ist zu handeln über

Lawrence Sterne (1713—1768).

Sowohl in seinen ernsten als auch in seinen humoristischen Schriften hat Longin gewirkt. Er erscheint bei Sterne als einer der Lehrer der Beredsamkeit. Denn als Tristram Shandy die oratorischen Fähigkeiten seines Vaters schildert, hebt er als besonders auffällig hervor: „He had never read Cicero, nor Quintilian de Oratore, nor Isocrates, nor Aristotle, nor Longinus" (*Tr. Shandy* c. 19). In der 42. Predigt wird ihm der Titel: „The best critic the eastern world ever produced."

Für uns am erkennbarsten wirkt Longin auf Sterne's Beurteilung der Bibel. Das Genesiszitat hat auch hier den Ausgangspunkt gebildet, und da Sterne das Erhabene in eben dem Sinne versteht wie Longinus selbst, erscheint es ihm ebenfalls als ein Muster der Erhabenheit: „That glorious description which Moses gives of the creation of the heavens and the earth, which Longinus .. was so justly taken with, has not lost the least whit of its intrinsic worth" (Sermon 42).

Aber die Worte der Genesis sind nicht das einzige Beispiel des Erhabenen. Zahlreich sind sie durch die ganze Bibel zerstreut; kein antiker Schriftsteller hat die gleiche, d. h. die wahre Erhabenheit erreicht. Wenn viele Menschen von den klassischen Autoren begeistert sind, aber unberührt von den „ten thousand sublime and noble passages" der Bibel bleiben, so liegt es an ihnen selbst, daß sie für die echte Erhabenheit unempfänglich sind. Sie werden „more touched and affected with the dressed-up trifles and empty conceits of poets and rhetoricians, than they are with that true sublimity and grandeur of sentiment which glow throughout every page of the inspired writings[1])." Für Sterne fällt also der Unterschied zwischen „true" und „false sublime" mit dem zwischen Bibel und den griechisch-römischen Autoren zusammen. Daher trennt er schlechte Eloquenz, bestehend aus „laboured and polished periods, an over-curious, and artificial arrangement of figures, tinsel'd over with a gaudy embellishment of words" von der echten (biblischen), deren „excellence does not arise from a laboured and far-fetched elocution, but from a surprising mixture of simplicity and majesty, which is a double character, so difficult to be united, that it is seldom to be met with in compositions merely human. We see nothing in holy writ of affectation and superfluous ornament[1])."

Nehmen wir dazu die Besprechung einer Hiobstelle, deren Erhabenheit neben der „pathetic nature of the subject"

[1]) *Sermon* 42.

auch auf den Stil zurückgeführt wird, der „more exalted and suitable to so great a subject[1])“ ist, so haben wir Longins unveränderte Ansicht: Das Erhaben-Einfache ist nicht die einzige Form des Erhabenen, sondern nur eine Möglichkeit unter vielen und sogar selten zu finden: nur überflüssiger und gesuchter Schmuck der Rede ist ein Fehler: der gehobene Stil widerspricht durchaus nicht der Erhabenheit. Doch steht er hinter dem gedanklichen Inhalt zurück. Darum verlieren zwar die alten Klassiker durch eine Übersetzung, da ihre Schönheit rein äußerlich ist, ihre Sublimität, nicht aber das Moses-Zitat bei Longin, wie Hurd mit Warburton behauptet hatte (vgl. S. 95), und offenbar richtet sich Sterne gegen diese beiden, wenn er sagt: „Though it has undergone so many translations, yet triumphs over all, and breaks forth with as much force and vehemence as in the original[2]).“

Sterne bemüht sich auch sonst, biblische Beispiele heranzuziehen. Kaum eins von diesen zeigt sein Vorgehen so stark nach Longins Muster wie das folgende. Als Joseph sich seinen Brüdern zu erkennen gibt, setzt nicht ein allgemeines Reden ein, sondern alle stehen da, ohne ein Wort zu sprechen: „On all sides, there immediately ensues a deep and solemn silence; — a silence infinitely more eloquent and expressive, than any thing else could have been substituted in its place. . . In this case, silence was truly eloquent[2]).“ Daß hierbei dem Verfasser die oft zitierten Worte aus Περὶ ὕψους vorschweben, ist, auch ohne daß Longin genannt wird, zweifellos.

Die sonstigen Erwähnungen Longins sind in den Romanen Sterne's enthalten. Da sie ohne inneren Zusammenhang miteinander sind, müssen wir sie einzeln aufzählen.

In der *Sentimental journey*, im Kapitel *The wig. Paris*, wird eine Unterhaltung zwischen dem Erzähler und einem Barbier wiedergegeben. Yorick: „I fear . . this buckle

[1]) *Sermon* X. [2]) 42.

won't stand:" darauf der Barbier: „You may immerge it .. into the ocean, and it will stand." Hierzu meint der Verfasser, ein Engländer würde niemals einen so hochtrabenden Ausdruck benutzen und namentlich für einen Franzosen war er zu weit hergeholt: „All that can be said against the French sublime, in this instance of it, is this: that the grandeur is more in the word, and, less, in the thing. No doubt the ocean fills the mind with vast ideas; but Paris being so far inland, it was not likely I should run post a hundred miles out of it, to try the experiment: the Parisian barber meant nothing."

Noch kurioser sind zwei Bemerkungen im *Tristram Shandy*. Das 96. Kapitel nennt Sterne ein „Kapitel über Kapitel". Er zählt auf, wozu sie nötig sind und fügt hinzu: „But to understand this, which is a puff at the fire of Diana's temple, — you must read Longinus: read away: — if you are not a jot the wiser by reading him the first time over, — never fear — read him again."

Ein anderes Mal ist vom Wassertrinken die Rede; da gibt es folgenden geistreichen Dialog: „If I was you, quoth Yorick, I would drink more water, Eugenius. — And, if I was you, Yorick, replied Eugenius, so would I. Which shews they had both read Longinus." (Kap. 29.)

Hingewiesen sei auch auf das merkwürdige *Fragment* (Works X, 152 ff.) I, wo ein Rabelaic fellow Longinus Rabelaicus erscheint, von dem es heißt, er sei „certainly one of the greatest critics in the western world". Diese Worte sind ersichtlich eine Verdrehung von Sterne's eigenem Urteil über Longin (s. S. 147).

Thomas Gray (1716–1771).

Eine ziemlich unbedeutende Rolle spielt in unserer Untersuchung Gray. Wir finden nämlich Longin, soweit ich sehe, bei ihm nicht genannt, und auch der Einfluß von Longins Stil, der bei Reynolds mit besonderer Deutlichkeit hervortrat, fehlt. Gray lehnt die bloß regelmäßige Dichtung mit der Begründung ab, die Befolgung der Regeln könne

zwar andere Schönheiten steigern, aber nie durch sich selbst gefallen (Letters, Appendix, vol. II, 295), stellt Shakespeare deshalb über alle anderen Dichter (II, 280) und nennt seine wie Milton's Begabung „divine inspiration" (*Stanzas to Mr. Bentley*, Works I, 122). Die Besprechung dieser beiden Dichter sowie des Homer verrät, daß er sich stark auf Addison stützt. Somit könnte alles, was bei Gray an Longin erinnert, auf seine Addison-Lektüre zurückgehen, auch die Hochschätzung der „sublimity" (*On the poems of Lydgate*, Works I, 401). Wir besitzen aber von der Hand des Rev. Norton Nicholls *Reminiscences of Gray*[1], in denen es unter anderem heißt: „Mr. Gray .. had read and studied every Greek author, I believe, of note or importance" (Letters II, 284). Dazu muß unbedingt Longin gehört haben. Warum aber zitiert er ihn dann nie? Auch darüber gibt uns Nicholls Auskunft: „He (Gray) congratulated himself on not having a good verbal memory; for without it he had imitated too much; and if he had possessed such a memory, all that he wrote would have been imitation, from his having read so much .. From the deficiency of verbal memory he seldom quoted; but the spirit of classic authors was always present to him." (II, 284/5.)

Horace Walpole (1717—1797).

Bei Walpole ist Longins Einfluß, wenn überhaupt vorhanden, minimal. Er, der, wie seine gewaltige Korrespondenz zeigt, in regstem Meinungsaustausch mit zahlreichen kunstkritisch interessierten Männern stand, hat sich dem Gedankenkreis des Griechen fast völlig entzogen. Man lese z. B. die Kritik, die er in einem Brief an Pinkerton an einer Anzahl Autoren übt (26. Juni 1785). Hier ist kein Hauch longinischen Geistes. „Grace", nicht „sublimity" ist der Maßstab, den er an die Dichtwerke legt. Nur hier und da schimmern Gedanken Longins hindurch, ohne uns Gewähr zu bieten, daß sie ihm direkt entlehnt sind: Gray's Oden haben „sublime beauties" (an Lord

[1] Gedruckt in Gray's Letters.

Lyttelton, 25. August 1757), Camoens besitzt „true grandeur“ (an Mason, 25. Juni 1782), und Milton ist „sublime“ (ebenda und an den Duc de Nivernais, 6. Januar 1785). Wie wenig Walpole Longin bewußt vorschwebt, zeigt sein Brief an Jephson (8. Nov. 1777). Er spricht über Redefiguren und Schwulst und gibt dabei der Meinung Ausdruck, daß „figurative passages“ in der Tragödie durchaus nicht immer die besten zu sein brauchen. Dann fährt er fort: „Dr. Johnson .... says that that most sublime genius never attempted to be sublime without being bombast, — but indubitably Shakespeare is never so superior to all mankind as when he is most simple and natural,“ und noch einmal: „Simplicity is the height of the sublime.“ Das ist ganz und gar longinisch, oder doch wenigstens im Sinne Boileau's. Aber vergebens suchen wir hier den Namen des Griechen. Muß man nicht glauben, daß Walpole ihn gegenüber einer solchen Autorität wie Dr. Johnson als Gewährsmann genannt hätte, wenn ihm klar war, daß er ihm diese Ansicht verdankte?

Churchill (1731—1764).

Der Vollständigkeit wegen sei auch noch auf Churchill hingedeutet, bei dem indessen der Nachweis der Benutzung Longins überhaupt nicht zu führen ist. Daß er von „glorious faults“ bei Shakespeare und seiner „unbounded soul“ redet (*The Rosciad*), ist belanglos. Die Worte, mit denen er Ossian charakterisiert: „Sublimest, simplest bard of all“ (*Prophecy of famine*) sprechen zwar für seine Longin-Kenntnis, da aber sonstige Zeugnisse bei ihm fehlen, müssen wir uns mit einem non liquet begnügen.

Gibbon (1737—1794).

Eine Sonderstellung nimmt Edward Gibbon ein, denn er hat als einziger in seinem *Journal* in ausführlichen Notizen über den Eindruck Rechenschaft abgelegt, den die Lektüre Longins auf ihn gemacht hat. Tag um Tag ist verzeichnet, welches Kapitel er durchgearbeitet hat und was daran zu loben oder auszusetzen ist.

Von eigentlichem Einfluß haben wir nicht zu berichten, aber manche Einzelheit ist von Interesse, und die Tatsache, daß Gibbon sein Longin-Studium für so wichtig hält, mehrere Seiten damit zu füllen, ist recht bezeichnend für das Ansehen, das der Grieche genoß.

Gibbons Urteil lautet wie üblich: „The entire treatise of Longinus . . (is), from the title and the style, equally worthy of the epithet of sublime.“ (*Memoir* B, S. 192.)

Am 11. September 1762 beginnt Gibbon den „small but valuable treatise“ zu lesen. Aber schon einen Tag später teilt er mit, daß die Lektüre, obwohl er Boileau's Übersetzung mitbenutzt, recht schwierig sei. Das kann uns allerdings nicht wundern, denn seine griechischen Kenntnisse waren noch recht elementar; was würde sonst die Notiz am 15. bedeuten: „I went through the whole series of irregular verbs in Greek“? Longin eröffnet ihm eine ganz neue kritische Methode: „Till now, I was acquainted only with two ways of criticising a beautiful passage: the one, to show, by an exact anatomy of it, the distinct beauties of it, and whence they sprung; the other, an idle exclamation, or a general encomium which leaves nothing behind it. Longinus has shown me that there is a third. He tells me his own feeling upon reading it, and tells them with such energy, that he communicates them“ (3. Oktober).

Eine Zusammenfassung seiner Meinung über Longin gibt Gibbon zum 25. Oktober: „It is certainly a fine performance: the style is faulty only by being rather too poetical for a didactic work [1]). In general, I should adopt most of his decisions; only I think that for want of having a clear idea of the sublime, he has sometimes blamed passages for being deficient in that respect, or praised them for excelling in it, whose nature and design neither had, nor required, that kind of beauty. I could likewise have wished that Longinus had not always confined himself to single

[1] Vgl. dagegen Dennis S. 34.

passages, but had pointed out that sublime which results from choice and general disposition of a subject. I think, that Longinus shows real taste and genius, by his indulgence in the sallies of a warm imagination, and by his severity to the prettiness of the art; though, like most men of genius, who possess more force and elevation than delicacy, he may sometimes have confounded refinement and affectation."

Am 30. Dezember 1762, in der Jahresübersicht seiner Studien, wird Longins Abhandlung unter den Büchern aufgezählt, „that I have read for themselves . . such books as ought to be perused with attention and meditated with care."

Mackenzie (1745—1831).

Besonders hervorzuheben, weil für uns Deutsche wegen seines Hinweises auf unsere Klassiker wichtig, ist Henry Mackenzie. Die Longin-Ausbeute in seinen Werken ist allerdings außerordentlich gering. Es handelt sich in erster Reihe um den *Account of the German theatre*, einen Vortrag, den der Verfasser am 21. April 1788 vor der „Royal Society of Edinburgh" gehalten hat [1]. Einige Bemerkungen über Klopstocks *Messias* erinnern an Addison's Besprechungen des *Paradise Lost*. Klopstocks Auffassung und Sprache zeigt „sublimity"; als besonders erhaben wird das Erscheinen des Todesengels vor Adam und sein und seines Sohnes Erschrecken erwähnt.

Das deutsche Drama leidet nach Mackenzie an dem Fehler der „minuteness and prolixity of the scene". Zeichen einer fortgeschrittenen Kunst ist es „to select striking and luminous parts of a story"; die Personen dürfen nur reden „what is natural and important to their situation". In seinem 10. Kapitel empfiehlt Longin als Mittel zur Erreichung der Erhabenheit, „aus den wahrgenommenen Eigenschaften immer die passendsten auszuwählen", vielleicht hiermit Vorbild für Mackenzie's Ge-

[1]) Vgl. *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, vol. II, 1790. *Papers of the literary class*, S. 154 ff.

danken. In anderen Fragen vermissen wir den Einfluß des Griechen. Am auffälligsten ist dies in den Bemerkungen über den Stil des Dramas. Es ist mehrfach hervorgehoben worden, welche gewichtige Rolle das Verhältnis vom Einfachen zum Erhabenen in jener Zeit spielt; Longins Ausführungen bildeten hierfür den Ausgangspunkt. Mackenzie konstatiert zunächst: „It has been generally held as a maxim in dramatic dialogue, that the pathetic (das ja mit „sublime“ sehr oft vermischt wurde) should be expressed in the simplest language.“ Fehlt hier jeder Hinweis auf den Griechen, so ist dies immerhin noch dadurch erklärlich, daß der echte, nicht mit Boileau's Gedanken durchsetzte Longin diese Ansicht nicht enthielt, aber wenn dann Mackenzie dazu übergeht, die eben dargelegte allgemeine Auffassung für gewisse Fälle als unrichtig hinzustellen, so müßten wir wenigstens hier, wenn er Longin gründlich kennte, seinen Namen finden. Das ist nicht der Fall. Mackenzie sagt: „I think it will be found in nature that a certain elevated diction will often be that in which the mind will pour its most genuine and deepest sorrows. There is a pride and dignity in sorrow which renders it eloquent; which rising above the level of ordinary things, speaks in a style more lofty than that of common life .. The assumed loftiness of language will have some effect in producing a loftiness of idea.“ Gern würden wir diese Darlegungen wenigstens in der Grundlage auf Περὶ ὕψους K. XXX zurückführen, aber Mackenzie nennt hier als seinen Anreger ausdrücklich Plato. Damit wird der direkte Einfluß Longins bei dem Schotten überhaupt ziemlich problematisch, mag er von der Sprache in Schillers „Räubern“, sagen, sie sei „in the heighest degree eloquent, impassioned, and sublime“, oder in einer anderen Schrift[1]) Shakespeare nennen „endowed with all the sublimity, and subject to all the irregularities of genius“. Nur einmal scheint Longin doch benutzt zu sein. Im *Lounger* Nr. 97 vom 9. Dezember 1786 (Works II, 378 ff.) wird der Eindruck des

[1]) *Mirror* Nr. 99, 18. April 1780, Works IV, 371 ff.

Genies auf die Umwelt mit folgenden Worten geschildert: „To the feeling and the susceptible there is something wonderfully pleasing in the contemplation of genius, of that supereminent reach of mind by which some men are distinguished. In the view of highly superior talents, as in that of great and stupendous natural objects, there is a sublimity which fills the soul with wonder and delight, which expands it, as it were, beyond its natural bounds." Man vergleiche hiermit Kap. I, VII, XXXV bei Longin.

Zum Schluß lasse ich einige Zeitschriftenartikel unbedeutender oder anonymer Herkunft folgen, in denen der Name Longins genannt wird.

Guardian 121 (30. Juli 1713): Die Gründung des „Silent Club" wird mitgeteilt und dazu gesagt: „Of all Longinus' remarks we are most enamoured with that excellent passage, where he mentions Ajax's silence as one of the noblest instances of the sublime."

Gentleman's Magazine August 1735 (S. 461), Abdruck aus dem *Grubstreet Journal* vom 31. Juli: *On the sublime.* Unser Autor heißt dort „The great Longinus"; sein Werk wird besprochen: „This great writer thoroughly understood the subject he was upon, and was so fired with the spirit of it, that his own stile is a most glorious instance of that sublime he treats of . . It is necessary that more or less of the sublime should be in almost all writings. The historian himself must often breathe in this spirit . . But the sublime is so essential to poets and orators, that their writings would scarce deserve the names they bear, if they wanted it."

Inspector 94 (Drake, *Gleaner* Nr. 85. 1751)[1]): „If Longinus knew anything of the sublime in writing, the scriptures must be full of it, since his whole work, compared with their several parts, seems but a comment on their beauties."

Gray's Inn Journal 4 (*Gleaner* 92. 1752)[1]) enthält eine der in dieser Zeit zahlreichen Parnaßvisionen. Shake-

speare sitzt dort und „Longinus admired him to a degree of enthusiasm."

Gray's Inn Journal 51 (*Gleaner* 96. 1752)[1] behandelt das gleiche Thema. Den Grazien wird geopfert. Dazu treten vor die „men of genius" Griechenlands, als deren bedeutendste genannt werden: „Homer, Socrates, Plato, Sophocles, and Longinus."

Gray's Inn Journal 86 (*Gleaner* 100. 1752)[1]: Auf dem Parnaß werden Männer gewählt, die die „republic of letters" repräsentieren können: „Longinus, Quintilian, and Bouhours; were . . declared duly elected."

Microcosm 22 (9. April 1787), Verfasser George Canning, zeigt in einem humoristischen Brief, wieviel die Poesie der Webekunst zu verdanken hat: „Are we not entertained in the works of Longinus and the Gentleman's Magazine, with delectable dissertations on the weaving of plots and the interweaving of episodes?"

Microcosm 36[2]) nennt Longin unter den „first literary worthies".

Observer 134[3]) bringt eine Besprechung der Werke von Aeschylus: „As to the tragedy of the seven chiefs against Thebes, it is said to have been the favourite of its author, and we know it has the testimony of the critic Longinus" (II. 5. XV, 5).

[1]) Die genauen Daten sind nicht zu ersehen.

[2]) 16 Juli 1787.

[3]) Verfasser Richard Cumberland, erste Ausgabe 1785—90.

D.

Ergebnisse.

Longin wirkt auf England vom Jahre 1674 ab. Dies ist mit dem Erscheinen von Boileau's Übersetzung, sie selbst wieder mit seinem *Art poétique* verknüpft. Vorher hat England neben einer griechisch-lateinischen Ausgabe zwar bereits eine Übersetzung von Hall (1652), aber diese macht keinerlei Aufsehen, und der Name Longin findet sich vor Boileau's Auftreten nur in Milton's *Treatise of education* (1644).

Noch auf anderen Wegen als mit Hilfe Boileau's setzt sich Longins Schrift durch. Die französische Fassung wirkt zwar noch lange fort, aber bald treten ihr englische zur Seite, von Pulteney, Smith u. a., und beide laufen nebeneinander weiter; hierzu gesellt sich dann noch griechischer Paralleleinfluß. Endlich ist immer mit sekundären Einwirkungen zu rechnen, besonders durch Dryden und Addison. Jedesmal die genaue Quellenfrage zu entscheiden ist unmöglich. Zum mindesten die späteren der hier in Betracht kommenden Autoren dürften alle vorhandenen Möglichkeiten ausgenutzt haben.

Daß Longin in dem geschilderten Umfang wirken konnte, lag in der allgemeinen Stimmung, die darauf hindrängte, das dichtende Individuum gegenüber den Regeln als autonom zu proklamieren. Deshalb wurde er meist willig angenommen. Aber es fehlte niemals an Widerspruch, auch nicht von Anhängern der neuen Richtung. Einzelne klagten z. B., daß nicht klar sei, was „sublime“ eigentlich für Longin bedeute. Daß sie damit recht hatten, bewies der endlose, durch Boileau entstandene Zwist, ob das Erhabene einfach sei oder nicht. Während Addison, Steele, Pope, Fielding und andere Longins Werk als erstes Muster des Erhabenen hinstellen, bezeichnet Dennis seinen Stil als didaktisch, d. h. als für ein Lehrbuch geeignet.

Die Gebiete, auf denen sein Einfluß sich zeigt, sind zahlreich. Es dürfte kaum einen Punkt geben, über den er spricht, der nicht auch von einem Kritiker des 18. Jahrhunderts angezogen wurde. In der Hauptsache haben wir es zu tun mit dem von Addison, Akenside, Burke u. a. ausgebauten „ästhetischen Sensualismus“ und mit der Genielehre. Dabei darf aber eines nie vergessen werden: Bahnbrechend im eigentlichen Sinne hat Longin nicht gewirkt. Er brachte keine absolut neuen, sondern nur die Ausbildung und Vertiefung der vorhandenen, von der Zeitrichtung getragenen Gedanken. Er half die Kunstkritik vom Regeljoch befreien. Sie wäre diesen Weg auch ohne ihn gegangen, doch wurde ihr Gang durch Longins eindringliche und ausführliche Darlegungsweise gefördert und beschleunigt, mehr als durch Horaz oder einen anderen in Betracht kommenden Autor.

Alphabetisches Autorenverzeichnis.





